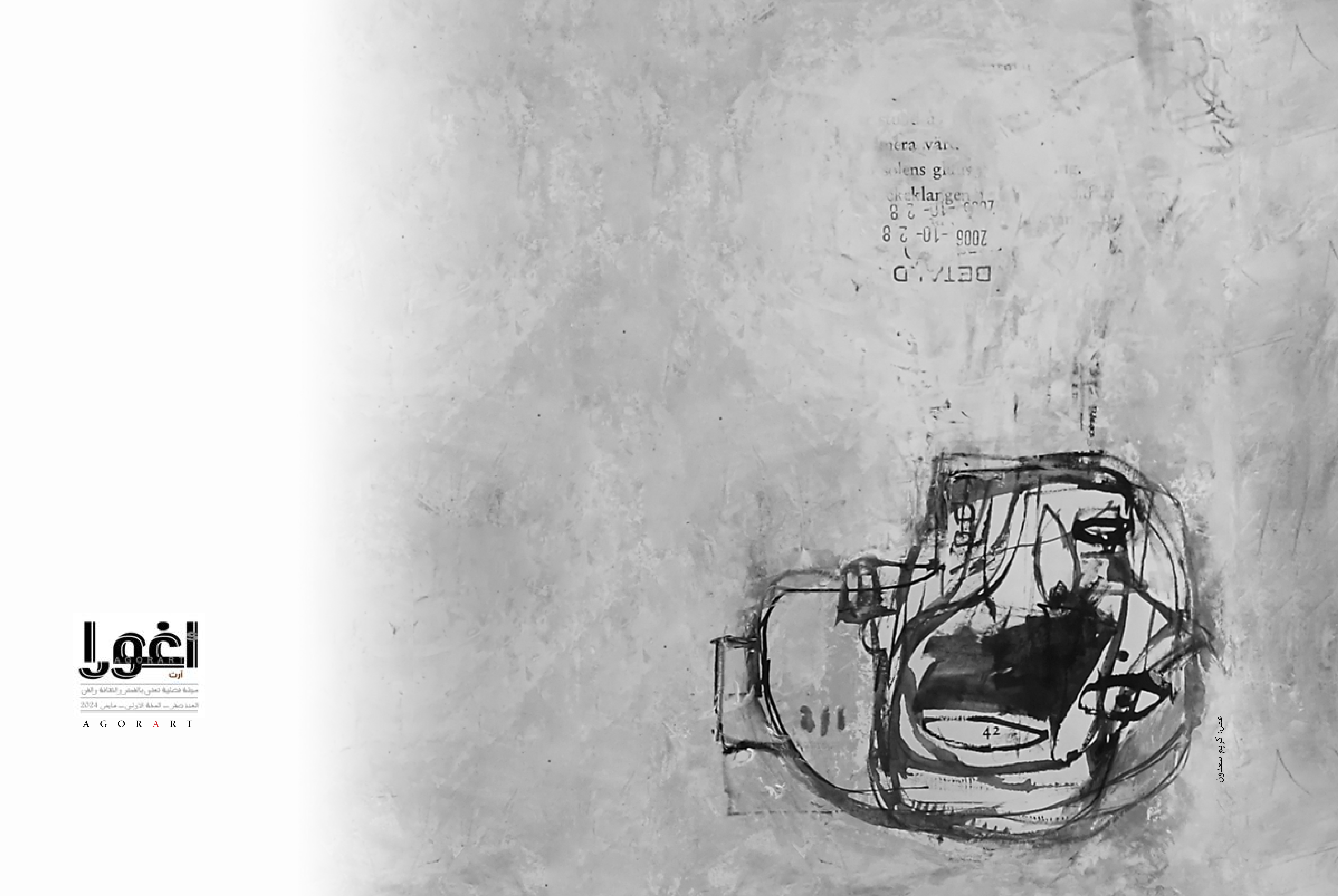


العدد صفر
السنة الاولى
2024

مجلة فصلية تعنى
بالفكر والثقافة
والفن



عمل: كريم سعدون

أغورا آرت

AGORART



الاشراف الفني
ORTART اورت آرت
GRIPHIC DESIGN
GOTHENBURG, SWEDEN
karsadkar@gmail.com

لوحة الغلاف: كريم سعدون

تعنون المراسلات بأسم المدير المسؤول وترسل على البريد الالكتروني
agorart24@gmail.com



9.6 — 17.10 — 21 ـ 18

25 ـ 22 — 29 ـ 26 — 47 ـ 30

55 ـ 48 — 59 ـ 56 — 65 ـ 60

71 ـ 66 — 73 ـ 72 — 81 ـ 74

87 ـ 82 — 93 ـ 88 — 105 ـ 94

127 ـ 122 — 211 ـ 204 — 195 ـ 188



111 ـ 106 — 115 ـ 112 — 121 ـ 116

129 ـ 128 — 133 ـ1309 — 137 ـ 134

139 ـ 138 — 149 ـ 140 — 155 ـ 150

161 ـ 156 — 167 ـ 162 — 171 ـ 168

177 ـ 172 — 181 ـ 178 — 187 ـ 182

199 ـ 196 — 203 ـ 200 — 211 ـ 204













130 — 200 — 168 — 74 — 122 — 134 — 196 — 116

تحية للأرواح الأغورية

لماذا «أغورا آرت» في هذا الوقت بالتحديد، ببساطة، لأننا بحاجة لفضاء فكري يجمعنا على سعادة الفكر والإبداع المتعدد والمتنوع المناهل، مساحة نلتقي فيها مع أحلام وثقافات الشعوب، لا وجود فيها لحاكم أخلاقي وأيديولوجي يحاصر الفكر ويوجهه، ذلك لأنَّ إنسانية الإبداع تكمن في أحقيته بالحرية المطلقة، حيث لا رقابة ولا تقنين ولا تعاليم، انطلاقاً من هذا كلّه انبثقت مجلة «أغورا آرت» رغبة بالمثاقفة المفتوحة على العالم صحبة أقلام تؤرخ بحبر الانتماء الفكري والجمالي للوجود، وعبر خيالات ناصعة لحظتها الراهنة، المليئة بالأسئلة الكبرى، التي لا يمكن الإجابة عنها بغير حضور إبداع وازن، جدير بضيافة الآخر.

إذا كانت «أغورا » مساحة لالتقاء فلاسفة أثينا بعضهم مع بعض في دائرة احتفالية يتداولون فيها مباهج التفلسف، وسعادات الغموض الفكري، فيمكن اعتبار كل صفحة من صفحات مجلتنا هذه محفلاً فكرياً نجتمع فيه على كلمة «الحياة الحقّة» التي نادى بها الشاعر «آرثر رامبو»، فالإبداع غير المشروط هو أن نعيش تلك الحياة، جاعلين من التوهجات الفكرية سماد مباهج في تربة الوجود، خاصةً ونحن في زمن انكسارات متتالية، وانقراض موعود، وليس أمامنا سوى التقدم الإبداعي لمواجهة جراد الزيف الثقافي، وطرده من حدائقنا الوجودية ـ أرواحنا الطامحة بنصاعة فكر يُحيي ما بقي منها على قيد الحياة. فمن دون السعي إلى ضرورة فتح هكذا نوافذ، لا شك أننا سنتحلل عجزاً، وبالتالي نصير نحن الهاوية نفسها.

في أحد نصوصه الفلسفية الرشيقة تساءل هيدغر“ لماذا الشعر في زمن الشدة“ على إثر تساؤله الإشكالي والمحرج هذا، لابد لنا من طرح سؤالنا الخاص، لماذا التشديد على ضرورة وأهمية الحضور الأغوري في زمن الموت المجاني، والحصارات الأيديولوجية الميتة والمُميتة في آن، زمن تكشّف عورة الديمقراطيات الكبرى التي تُنادي بها الدول المتقدمة، وصعود خطاب الحرب بالنيابة، فهل بمقدور الأدب والفن والفلسفة مواجهة تكنلوجيا الصواريخ الدقيقة، وإيقاف آلة الهرس البشري في عموم العالم؟ في اعتقادي أن هذا ضرب من الخيال، لكن ما يقع على عاتق الأدب والفن أنهما قادران على توثيق لحظة الانهيار الوجودي، وتلمّس أعصاب الهاوية أكثر من سرديات علم التاريخ. ذلك لأنَّهما (الأدب والفن) يتحركان في مساحة المحسوس ـ أي يشتغلان وينشغلان بالميتافزيقي وليس الفيزيقي.

من يجمع شتات الأرواح سوى تفكير حر طليق، غير خاضع لسياسات تحد من طاقة العقول، ودورها في توسيع دائرة ضيافات الحلم، في منامات ساحلية، وقد تأكدت هذه الرؤية من خلال ما سنقرأ من كتابات أغوريي القرن الحادي والعشرين، كتابات رصينة وفارقة، نأمل أن تفتح أفقاً جديداً في فهمنا لأهمية الإبداع في راهننا الحياتي، إذن، نحن أمام كتيبة مناضلة من شعراء وكتّاب وفنانين ومترجمين ومتفلسفة، أخذوا على عاتقهم مسؤولية لقاء أغوري مفتوح على العالم كتابةً وإبداعاً، أسماء وازنة لها ثقلها في المشهد العالمي والعربي، تطوعت على أن تحضر ببهاء ونصاعة. إنَّهم أغوريو الأحلام المستحيلة، وصيّادو السعادات الهوميروسية في زمن الكلمات المتاحة والرخيصة.

المدير المسؤول



د.أمّ الزين بن شيخة
تونس

كيف سننجو من دمائهم؟
إلى أطفال غزّة

كيف سننجو من عيون أطفال اطمئنوا إلينا كما لو كنّا بشرا فإذا بالعالم يزهق أرواحهم قبل أن يعيشوا ونحن على ذلك شهودُ؟ كيف سننجو من أحلامهم التي تمّ قتلها وهي على قيد الابتسامة؟ فهل مازلنا بشرا؟ أم نحن وحوش ما بعد نهاية العالم؟ يا أكلة لحوم البشر، لا شيء بعد غزّة سيبقى متماسكا في قلوبنا..لا ضحكاتنا ولا دموعنا ولا أوهامنا حول أنفسنا..لا الحياة ولا الموت ولا الصلاة ستبقى كما كانت في خشوعنا..حتى الآلهة خابت آمالها فينا بعد أن صارت أراضي الأنبياء فيها إلى مقبرة..لا البراق ولا حائط المبكى ولا الحجر الأسود سيحمينا..إلى أين بعد استحالة المكان والزمان والسماء إلى ورشة لتشغيل القنابل الفسفورية؟وبأيّة لغة سنكتب ذاك الكمّ الهائل من الدماء، وتلك الأماني الكبيرة في قلوب من يتمُّ قصف أرواحهم في كل لحظة هناك..“هناك“ في ذاك المكان المستحيل، ذاك الخراب المطلق . يا صنّاع التوحّش، ألم ترتووا من امتصاص الدماء؟ كم من الأطفال عليكم أن تقتلوا حتى تشبعوا وترحلوا ؟ كم من العدم سيزدهر تحت أقدامكم القذرة؟ لقد بات بديهيا منذ اندلاع حرب الإبادة ضدّ الشعب الفلسطيني منذ أشهر، أنّ التوحّش قد صار اختصاصا أساسيّا لهذا العصر. نعم لقد خرج الوحش الكبير الكامن في انسانيّة الحقد والشرّ المطلق، وأطلق العنان لكلّ أشكال الشرور والفظاعة من تقتيل وتنكيل وتدمير لكلّ شيء. هي سياسات الأرض المحروقة قد طفقت تنشر قذائفها وقنابلها الفسفورية وسمومها القاتلة في أرض الآلهة. هناك حيث وُلد الأنبياء والقصص وأينعت السرديات الكبرى، تجري الآن أفظع أنواع المجازر كلّ يوم. لا شيء غير أصوات القصف ولغة الدماء وشريعة القتل وجماليات الفظيع وأخلاق التوحّش. غزّة وجباليا ورفح أضحت مدن الموت والجثامين والأشلاء والمقابر الجماعية.

إنّ ركح المذبحة
هو ركح معركة
وجودية بين الضحيّة
والجلاّد.

لقد احتلّت فلسطين كلّ شوارع العالم، وسكنت في حناجر الأحرار في كلّ مكان.

ومن هناك تتدفّق إلى العالم كلّ ليلة صور القتلى والدماء المهدورة عبثا والأشلاء المنثورة في حي الزيتون والليمون وحقول البرتقال الحزين. فلسطين لم تعد في مكان آخر. لقد احتلّت فلسطين كلّ شوارع العالم، وسكنت في حناجر الأحرار في كلّ مكان. بل فلسطين احتلّت حيّز المرئي العالمي الكبير على نحو مطلق. إنّها اليوم تنبثق في كلّ الشاشات التلفزية والرقمية، كوطن يحتلّ العالم بل يمسك بأحشاء العالم المرئي، شاهرا قتلاه وأشلاء أطفاله، وأحلام شبابه، ودموع نسائه الثكلى في وجه بؤس العالم. لا أحد بقي محايدا أمام صور المذبحة التي يقوم بها الكيان الصهيوني الغاصب هناك. وحدهم من فقدوا إنسانيتهم وتحوّلوا إلى وحوش أكلة للحوم البشر، يبتسمون في وجه المجزرة.

فجأة تحوّل العالم إلى ركح كبير للمذابح من جهة ومتفرّجين كثيرين من جهة أخرى. بعضهم يصرخ في شوارع المدن وبعضهم يتألّم كبقية الحيوانات البشرية، وبعضهم الآخر يكتفي بالصمت كأضعف درجات الانتماء إلى البشر. لكن للصمت أمكنة أخرى أكثر خطورة وأشدّ ألم. إنّ ركح المذبحة هو ركح معركة وجودية بين الضحيّة والجلاّد. وإن كان الجلاّد مدجّجا بالعساكر مدعوما بدول القهر والخيانة، فإنّ الضحيّة يحمل وطنه في دمائه ويقاوم، بحياته وبحلمه وبألمه وبموته. إنّه هناك من أجل تصحيح مسارات الحقيقة. وإنّه هناك لأنّه وعد شهداءه بحقّ العودة إلى أرضه المغتصبة. وإنّه هناك لإنصاف تلك الدماء المهدورة عبثا منذ أكثر من سبعين سنة.. كيف نكتب هذا التعدّد الهائل من تلك "الهناك" التي ينبثق منها إلينا في كلّ العالم كلّ هذا التدفّق لصور الدماء ؟ كيف يمكن للغة النحو بقواعده المطمئنة إلى معاجمها وطقوسها أن تكتب صمت الدماء؟

"هناك" هو دوما "مكان آخر" أي مكان ليس هو المكان الذي ننظر منه إلى العالم بوصفه مساحة المرئي المتاح لأعيننا. هناك يحدث دوما بالنسبة إلى متفرّج وركح تُصنع فوقه مرئية العالم. إذن فالمكان الآخر هو آخر لأنّنا على مسافة منه بحيث نصير بموجب ظهوره في مجالنا البصري مشاهدين وشاهدين على حدث جلل تنقله لنا الصور. إنّ الصورة تلعب ههنا دورا أساسيا في تشكيل أحداث العالم وتشكيلنا كمنتمين إلى العالم. والعالم هنا هو جملة ما يحدث هنا والآن. أي في نفس المكان الذي يأتي إلينا على محمل بصري هو محمل الصورة.

لكن ماذا تحمل لنا الصور في هذا المكان اليوم؟ إنّها تحمل إلينا العالم نفسه كما يحدث من الجغرافية التي يصنع فيها التاريخ اليوم نفسه في اتجاه أفق مغاير. إنّ العالم اليوم يعلُم أمامنا في أقصى أوجه فظاعته. ربّما فقد العالم قدرته على العالم، لأنّه انهار فجأة بتحوّله إلى خرائب لصناعة الموت. لكن ما يحدث أعلى من مرتفعات اليأس وسوداويّة العدميين والكلبيين. للدماء سياسات صمت خاصّة جدّا لذلك فهي تتطلّب سياسات كتابة خارجة عن قواعد الهندسات اللغوية التقليدية. نيتشه كان يقول : "أنا أكتب بدمي" وأن الفلسفة هي لغة الصواعق وليست لغة التأمّل البارد لكوجيطو كسول. وسلوتردايك يكتب "أنّ الزمن لم يعد يؤوّل بوصفه زمنا، بل بوصفه غضبا، وإنّ السياسة هي مشروع كبير لغضب البشر". وعليه تكون الكتابة الغضبية هي مستقبل الفلسفة التي وجدت نفسها في عالم يعلُم ويعلو صلب الدماء والأشلاء. ولقد كتب بلانشو ذات نصّ :"لست أنت من يتكلّم، دع الكارثة تتكلّم فيك".

أيّها الشاهد على صمت الدماء، والواقف في مجال بصري تؤثّثه دموع النساء وأشلاء أطفال قُتلوا قبل أن يعيشوا، ودماء أحلام لشباب قُصفت أرواحهم قبل أن يحلموا.. تمهّل..أيّها المارّ من هنا، من هناك، ذاك "المكان الآخر" الذي فيه يحدث التاريخ في شكل مذبحة وتتمزّق أوصال الجغرافيا، وتسيل دماء أصحاب الحقّ بين الحقول والثنايا، وتحت الركام يولد رضيع ثمّ يموت في جلد القذيفة..أيّها الشاهد على دماء الشهداء تمهّل قليلا، فالعالم لم يعد مكانا صالحا للسكن.. أنت الآن تقف هناك في مكان آخر حيث ينبثق صمت الدماء.. وصمت الأشلاء.. انزع عنك أحذيتك اللغوية المتحذلقة، وضع جانبا نظّارات مناهجك العلمية، واسكن ألم الإنسان الذي فيك جيّدا. لا تفكّر بهندسات خطوط الطول والعرض، ولا بقوانين الطرقات، في مكان تمّ فيه تدمير كلّ الطرق..غيّر وجهة أسئلتك ..كيف يمكن لك الآن أن تكتب عن هذا الكمّ الفظيع من الحزن والدماء؟ هل بوسعك أن تخطّ استعارة جديدة دون أن تشعر بالخجل من أنّك بشر ؟ نعم "الخجل من أنّك بشر..أليست تلك علّة كافية للكتابة ؟" هكذا تساءل ذات نصّ في كتاب النقد والعيادة بعض فلاسفة هذا العصر.

أيّها الجالس إلى مكتبك في عيادتك الخاصة، أو صالونك الوثير، أو إلى ألمك الخاصّ جدّا، تمهّل وأنت تحدّق بوجوه القتلى، وبلطخات الدماء فوق تلك الصور المتدفقة أمامك في كل الشاشات.. كيف للصورة أن تنقل إليك هذا الكمّ الهائل من واقع مفرط في الفظاعة؟ وهل بوسعك التحديق مليّا في وجه بؤس العالم ؟ نعم إنّ هذه الصور التي تأتينا من مكان آخر، لا تهدف إلى إبقاء هذا المكان آخرا مطلقا. إنّها تجلب لنا المكان نفسه، وتنصّبه لا فقط أمام أعيننا، بل في قلوبنا نحن آخر البشريين الواقفين تحت أسمائنا، والمشرفين من مرتفعات اليأس على أشلائنا.. نحن هناك أيضا.. لأنّ الذين يُقتلون هم أنفسنا أو هم من يقوم مقام أنفسنا، هؤلاء بشر يحملون نفس الدماء ويأكلون الخبز مثلنا ومثلنا كانوا يسيرون في الشوارع، وهم مثلنا كانوا يضحكون ويحلمون وينامون وكان لهم بيوتا وأطفالا ولغة وكلمات وصرخات وقصص حبّ أيضا.

أيّها العابر من بين هذه الكلمات، كيف يمكنك أن تقرأ صور القتلى أو أن تكتب عن الدماء بالدماء ..حذو الدماء ؟ كيف يمكنك التحديق في وجوه الراحلين الذين كانوا قبل حين معنا هنا ..معنا هناك.. معنا.. في أي مكان يتسع لنا؟ لا معنى لأيّة ملكيّة للأمكنة بعد خراب الهويّات. وبعد خراب العالم من الإنسانية.. هذه الصور ليست صورا فقط بل هي أرواح زُهقت، وأجساد قُصفت وأحلام وئدت في المهد.. كيف لك إذن أن تحمل وزر هذه الصور التي تحملك إلى مكان المذبحة؟ كيف لك أن تتحمّل التحديق بأشلاء هؤلاء الذين كانوا معك قبل حين في نفس هذا العالم يقتسمون معك الخبز والنبيذ والهواء والماء والحبّ والغضب والضحك أيضا ؟ نعم تضعك هذه الصور أمام تجارب الفقدان والغياب . إنّها تلتقط الغياب في لحظة كنت تعتقد فيها أنّك إزاء حضور ما. تلك مفارقة كبرى لحياة الصورة أيضا.

تلك هي اقتدارات الصورة كحامل للأمكنة تترحّل بها هنا وهناك وفي كلّ مكان، بحيث لم تعد الأمكنة أقاليم مستقرّة وثابتة، بل صار المكان وجهة نظر تنجزها الصورة التي تمثّل إحداثية جديدة لاختراع وجهة بصرية جديدة وعالما مرئيّا لم نكن ننتبه إليه لولا الصور. لولا الصور التي تحمل إلينا ما يحدث في مكان آخر بعيد عن أنظارنا، لأطبق الصمت على ما يحدث هناك في المجزرة. ليست الأمكنة دوما جغرافيّة وثابتة، بل هي أماكن حيويّة وعاطفية أيضا. وإنّ المكان الذي تنقله الصورة هو مكان آخر لاختراع مشاعر بشريّة جدّا .. إنّ الخرائط التي تصنعها الدول ليست خرائط القلوب وآلام البشر، وما البشر إلاّ أنت كمكان للألم وللحبّ وللغضب.. لكن هل مازلنا بشرا بعد أن صار بعضنا مساحة للأشلاء، وبعد أن أضحى بعضنا قطعا من اللحم تجمّع في أكياس بلاستيكية؟ هل مازلنا بشرا أم نحن قمامة كبرى لزمن يأكل أبناؤه ثمّ ينصّب صناديق الاقتراع في ساحة المدينة ؟

أيّها القابعون على حافة أنفسكم المكلومة، آن الأوان لخطة جديدة من أجل حياة قادرة على الحياة فيكم. وإنّ هذه الخطّة رهينة قدرتكم على نحت أوطانكم من قلوبكم. أنتم مطالبون باليأس من وعود الدول الكاذبة التي تتعشّى فوق نعوشكم، فحذار من براقع التنّين، لن يقدّم لكم غير مقابر جديدة. وتبقى المقاومة هي الإمكانية الوحيدة لأن نتماسك ههنا في خراب هوياتنا ونصوصنا ..ويبقى التمسّك بطفولة الممكن وباحة اللامتوقّع سبيلنا إلى العبور نحو ضفّة أخرى. ومن أجل حياة أقلّ فظاعة بوسعنا التسلّح بالأمل والحبّ لترميم ما تبقى.

■

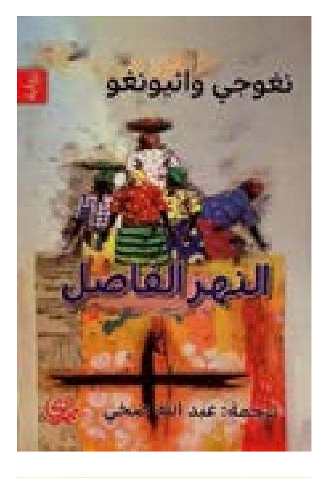
للدماء سياسات صمت خاصّة جدّا لذلك فهي تتطلّب سياسات كتابة خارجة عن قواعد الهندسات اللغوية التقليدية.



عبدالنور زياني
المغرب

نْگُوگِي وَا ثْيُونْگُو:

مُحَارِبٌ شَرِسٌ مِن أَجل اَللّغاتَ والثّقافات المُهَمّشَة





” كانت تجربة السجن بسبب الكتابة بلغة أفريقية طريقة لأقول لهم: ــ حتى لو سجنتموني، سأستمر في الكتابة باللّغة التي تسببت في سَجْني. لقد جعل مني السجن كاتبا، واللّغة الإنجليزية ليست أكثر من مجرد لغة.“ فمن يكون هذا الكيني الذي تمرّد على لغة شكسبير، وحارب الاستعمار وعملائه وكتب بلغته الأم؟

نْـگُوگِي وَاثْـيُونْـگُو Ngugi wa Thiong’o (ليمورو، كينيا 1938–)، واسمه الأصلي جيمس نْـگُوگِي وَاثْيُونْـگُو ، كاتب مسرحي وروائي وكاتب مقالات وصحفي كيني. يعد أحد أبرز رواد الكتابة الروائية في شرق أفريقيا، وأحد أقوى المرشحين للفوز بجائزة نوبل للآداب.

عندما أصبح على وعي بآثار الاستعمار في إفريقيا، تحرر نْـگُوگِي من الكتابة بلغة شكسپير، ومن اسم ”جيمس“ الذي تم تَعْمِيدُهُ به من طرف الكنيسة، واستبدله باسم نْـگُوگِي وَاثْيُونْـگُو التقليدي وكتب بلغة الْبَانْتُو لشعب الگِيكُويُو Gĩkũyũ.
حصل نْـگُوگِي على شهادة البكالوريوس من جامعة ماكيريري بأوغندا في عام 1963، ومن جامعة ليدز، يوركشاير بإنگلترا في عام 1964. عمل أستاذا زائرا للغة الإنجليزية في جامعة نورث وسترن بإِلِينُوي في الولايات المتحدة. وبين عامي 1972 و 1977 شغل منصب محاضر أول ورئيسا لقسم الأدب الإنجليزي بجامعة نيروبي.
في عام 1976، شارك وَاثيونگو في تأليف مسرحية ”مُحاكمَة دِيدان كِيماتي“ مع الكاتبة المسرحية الكينية، مَايْسِيري گِيثَاي مُوگو. كان الاستعمار البريطاني قد قتل الثائر كِيماتي في عام 1957 باعتباره قائد انتفاضة الْمَاوْ مَاوْ. عُرضت المسرحية في الهواء الطلق وأثارت ردود فعل داخل القيادة السياسية للبلاد. في العام التالي، نشر وَاثيونگو رواية أخرى بعنوان ” بَتـلَاتُ الدّم“، والتي تناول فيها وضع البلاد ما بعد الاستعمار. وفي نفس العام، أَزْعَجَت مسرحية ” سَأَتَزَوّجُ عِنْدمَا أُرِيد ”، التي ألفها بالاشتراك مع الكاتب المسرحي الكيني الزّمبابوي نُـگُوگِـي وَامِيـرِي، النظام الكيني، حيث هاجم المؤلفان من خلالها الرأسمالية والنفاق الديني وفساد النخبة الاقتصادية الجديدة في كينيا. تم حظر المسرحية، وتعرض وَاثيونگو للاضطهاد السياسي، وصودرت العديد من كتبه، وقضى بقية عام 1978 رهن الاعتقال دون محاكمة في سجن كَامِيتِي شديد الحراسة. وبعد إطلاق سراحه تم فصله من عمله كأستاذ في جامعة نيروبي. كافح، دون جدوى، من أجل الحصول على أي عمل في البلاد. وفي عام 1982 ذهب إلى بريطانيا للترويج لروايته ”الشّيطانُ على الصّليب“ التي كتبها على ورق التواليت لأنه كان الورق الوحيد المتاح في السجن، وبقلم أعطي له لكتابة اعتراف.

في أواخر الثمانينيات من القرن الماضي، عاد وا ثيونگو إلى الكتابة باللغة الإنجليزية مرة أخرى لتعزيز مسيرته الأكاديمية. بين عامي 1992 و 2002 عمل أستاذا للأدب المقارن ودراسات الأداء في جامعة نيويورك.

أَلّف وَاثيونگو مسرحيات، روايات، قصصا قصيرة، قصصا للأطفال ومقالات نقدية.. بشكل عام، تتناول كتاباته الإرث الثقافي والسياسي للاستعمار في إفريقيا المعاصرة. غالبًا ما تتم دعوته لإلقاء محاضرات عامة في أفضل الجامعات في جميع أنحاء العالم.
بعد عدة محاولات لاغتياله، عاد نْگُوگِي وَا ثْيُونْگُو إلى كينيا في عام 2004، وتحديدا بعد عامين من الإطاحة بالحكم الديكتاتوري للرئيس دانييل أراب مُوي. حصل على عدد من الجوائز الأدبية وشهادات دكتوراه فخرية بالإضافة إلى شَغْلِه لكرسي الأستاذية في العديد من الجامعات حول العالم. ويعمل حاليًا أستاذًا للغة الإنجليزية والأدب المقارن في جامعة كاليفورنيا في إيرڤين.
تتناول هذه الورقة بإيجاز بعضا من أعماله التي تؤرخ لجرائم الاستعمار البريطاني في بلده كينيا، والتواطؤات المكشوفة للخونة والطغمة العسكرية مع المستعمر في نهب الخيرات المادية والرمزية لكينيا ولكل أفريقيا. وكذا الدور الذي يمكن أن تلعبه اللغة الأم في حماية الهوية الثقافية وتعزيز المقاومة والصمود في وجه الأطماع الاستعمارية.

إذا كنت تعرف كل لغات العالم ولا تعرف لغتك الأم، فأنت مُستعبَد ولست حرّا. معرفة لغتك الأم وجميع اللّغات الأخرى أيضا هو مصدر قوة وتحرر.

”- لَا تَبْكِ يَا وَلَدِي ” أو الأمل في مستقبل أفضل

”كل من يملك أرضا يعتبر غنيا. إذا كان لدى رجل الكثير من المال، والعديد من السيارات، ولا يمتلك أرضا، فلا يعتبر غنيا. وكل من يرتدي أسمالا ولديه على الأقل فدانا من الأرض الحمراء يعتبر أفضل حالا من الذي لديه مالا“ .
تعد روايته الشهيرة ” لَا تَبْكِ يَا وَلَدِي ” (1964)، والموقعة باسم جيمس نْـگُوگِي أول رواية باللغة الإنجليزية لرجل شرق أفريقي، والتي يعالج فيها قصة عائلة من شعب الـگِيكُويُو، انخرطت في النضال من أجل استقلال كينيا أثناء حالة الطوارئ وتمرد قبائل الْمَاوْ مَاوْ ضد الاستعمار البريطاني، ودور التعليم في بناء مستقبل أفضل للكينيين.
بعد نهاية الحرب العالمية الثانية، اشتد غضب الكينيين بسبب عدم إحراز أي تقدم. عاش مئات الآلاف منهم في فقر مدقع في أحزمة البؤس حول نيروبي. وبالمقابل، كان معظم الأوروبيين البيض والعديد من الهنود الذين استقروا في نيروبي يتمتعون بخيرات البلاد، وكثيراً ما كانوا يعاملون الأفارقة الأصليين بالعداء والازدراء.. خلق هذا الوضع، الذي يمثل ذروة عقود من سوء المعاملة والقمع تحت الحكم البريطاني، جوًا من السخط الذي غَذَّى الحركات القومية الكينية المختلفة وأدى في النهاية إلى انتفاضة الْمَاوْ مَاو.
السيد هَاوْلَنْدز، رجل بريطاني تمت مكافأته على خدمته في الحرب العالمية الأولى بأرض في كينيا. وبعد ذلك يحاول قمع تمرد الكينيين.
هَاكُوبُو رجل ذو نفوذ في المجتمع وصديق للمستعمرين البريطانيين. أما نْـگُوطو فيعمل في مزرعة السيد هَاوْلَنْدز، وهو مستوطن بريطاني ثري، لكنه ليس حَلِيفا للنظام الاستعماري، ليبقى قريبًا من أرض أجداده. وفي الليل، يروي قصة عائلته من دين شعب الـگِيكُويُو الذي ينتمي إليه. تتنبأ هذه القصة بأن البريطانيين سَيُجْبَرُون على الرحيل وأن الـگِيكُويُو سيسترجعون أراضي أجدادهم. يقول نْـگُوطو للناس الذين يستمعون إلى قصته، إن الجانب المشرق الوحيد هو أن نبيًا من شعب الـگِيكُويُو تنبأ بأن الأرض ستُعاد يومًا ما إلى أصحابها الشرعيين. عندما يقول هذا، على الرغم من ذلك، يُظْهر أخوه الأكبر، بُورُو، ازدراءًا وَقِحًا من القصة التي لا يتوقف عن حكيها للناس. فبعد أن قاتل بُورُو وفقد شقيقه في الحرب العالمية الثانية، أصبح صامتا ومكتئبا لا يكره المستوطنين البيض فحسب، بل مستاء أيضا من شيوخ القبيلة الذين يعتقد أنهم فشلوا في حماية الأرض. وبعد أن سئم انتظار تحقق هذه النبوءة، قاطع بُورُو قصة والدهما قائلاً لأخيه نْـگُوطو: ”فلتذهب النبوءة إلى الجحيم. كيف يمكنك الاستمرار في العمل لصالح رجل أخذ أرضك؟ كيف يمكنك الاستمرار في خدمته؟“
سُئِل نْـگُوطو: - ” هل تعتقد أن النبوءة ستتحقق في يوم من الأيام؟“
ــ ” لا أعرف.. قد لا يتحقق ذلك في حياتي“ .

”-النهر الذي يفصل بيننا“ أو عندما يفَشل الحبّ في لَمِّ الشَّمْل.
تصور رواية ”النهر الذي يفصل بيننا“، حياة قبيلتين مرتبطين ارتباطًا وثيقًا وتخوضان صراعًا مريرًا على السلطة على الرغم من أسطورة الأصل المشتركة. صراع يُقَوِّضُ الوحدة التي يمكن أن تحصل بشكل طبيعي، بفعل تأجيج الاستعمار البريطاني من حدة التوترات الموجودة بينهما مسبقًا.. الأمر الذي يجعل قَبِيلَتَي كَامِينو ومَاكُويو المتصارعتين تخسران الأرض لصالح المستوطنين البيض. ومع ذلك، بينما تختار القبيلة الثانية التحول إلى المسيحية، تحتفظ الأولى بمعتقداتها الدينية التقليدية. يبدو أن شعب الـگِيكُويُو المنقسم عاجز عن مواجهة زحف القوة الاستعمارية.
يسعى وَايَاكِي، بطل الرواية، بشكل بطولي إلى التوفيق بين مجتمعه الطبيعي المنقسم. وفي النهاية، وضع رؤية للوحدة بين قبيلة مَاكُويو المسيحية وقبيلة كَامِينو التقليدية على أساس التسوية والاحترام المتبادل. كما لو أنه لإتمام لَمِّ الشَّمْل القادم، يسعى وَايَاكِي، ابن قبيلة كَامِينو، لعلاقة رومانسية مع نِيَامْبُورا، ابنة قبيلة مَاكُويو.
لكن كلتا القبيلتين ترفضان الدعوة إلى الوحدة. تنتهي قصة الحب العابرة للحدود بشكل مأساوي بمقتل العاشقين. ومع ذلك، وعلى الرغم من الفشل المأساوي لِوَايَاكِي، أو ربما بسببه، يبدو أن هذا الأخير يشير إلى طريق للخروج من مأزق الاستعمار. ويَضَع الإخفاق الملموس لسعيه الأساس لثورة ناجحة مناهضة للاستعمار في المستقبل، بحكم أن المجتمع المحاصر هو الوحيد القادر على التغلب على انقسامه المدمر الذي لا معنى له.
- ” سَأَتَزوّجُ عِنْدمَا أُرِيد“ أو استحالة الجمع بين النّقيضين.

" سَأتَزَوّجُ عِنْدمَا أُريد "، هو عنوان مُضَلِّل، حيث يوحي في ظاهره إلى قصة تدور أحداثها حول محاولة إقناع گـاطوني للهروب من فقر عائلتها بالزواج من جُون مُوهُوني الغني وفق زواج مسيحي قانوني والانضمام إلى الكنيسة.

"- آسفة! سَأتَزَوّجُ عِنْدمَا أُريد ولـن يُجبرني أحد عـلى ذلك!"، تقول گـاطوني (الفصل الأول من المسرحية)

تخبر گـاطونـي والدتها برغبتها في تحقيق الاستقلال والهروب من فقر عائلتها. يبدو بَيَان استقلالها مثيراً للسخرية لأنه يتطلب منها أن تتزوج من جُـون مُـوهُـوني الغني الذي سيتحكم فيها.. وهـو ما يؤكد أن خيارات گـاطـونـي للاستقلال والتخلص من الفقر، تبقى خيارات وتطلعات محدودة؛ تمكنها فقط من تحقيق هامش من الاستقلال لن يكون أكثر من الذي كانت تتمتع به داخل أسرتها قبل زواجها. لكن كل شيء انهار عندما عادت گـاطونـي وهي تبكي وتقول بأنها حامل وأن جُـون مُـوهُـوني هجرها.. وهـو ما يترجم بقوة السخرية اللاذعة للنص المسرحي من المحاولة الفاشلة للجمع بين النقيضين، بين عمال المزارع الْمُفَقَّرين والبرجوازية الرأسمالية، بين مقاومي الاستعمار وعملائه الجدد، بين المسيحية والديانات الأفريقية..

تقول وَانْـگِـيـشِـي زوجة عامل المُزارِع كِـيـگُـوُنـدا:

"أليس هؤلاء بَقٌّ حقيقي،/ حراس محليون للصوص أجانب؟/ عندما يرون ممتلكات الفقراء يسيل لعابهم/ عندما يحصلون عليها تجف أفواههم !/ أليس لديهم أراض/ يمكنهم مشاركتها مع هؤلاء الأجانب/ من الذي دعاهم للعودة إلى البلاد/ لتدنيس الأرض؟"

يعد هذا أحد أكثر تصريحات وَانْـگِـيـشِـي جذرية وجرأة حول مدى حقارة النخبة الكينية. إن ما يجعلهم فظيعين للغاية هو ارتباطهم بالأجانب الذين سيطروا على أرضهم في فترة الاستعمار. تقترح المسرحية أن يخون الكينيون بلدهم وثقافتهم سعياً وراء الثروة لأنه سيتعين عليهم العمل مع هؤلاء الأجانب الجشعين. إن من يقبل مساعدة الأجانب ويقتدي بهم هو أشبه بمن ينسى تاريخه. إنه، كما تقول وَانْـگِـيـشِـي، مخلوق حقير كالبق. وبالتالي، فالمسرحية دعوة صريحة للشعوب المقهورة في أفريقيا للثورة على المستعمر و عملائه الجدد لاستعادة خيراتها المادية والرمزية المسروقة..

لا تعالج المسرحية موضوع الصراع الطبقي وفقط، وإنما هناك موضوعات أخرى تتخلل النص، كما هو الأمر في صراع الحداثة والتقليد. هنا، يأسف والدا گـاطـونـي لافتقار ابنتهما للأخلاق، كما يرونها. لا يحبان موقفها الوقح أو تأكيدها أنها ستتزوج عندما تريد. لا يحبان تفضيلها للملابس والأحذية على احترام شيوخ وتقاليد القبيلة. هذا الشعور بالإحباط هو رثاء مفهوم في معظم الظروف، لكنه يتردد هنا بشكل خاص لأن المعنى الضمني هو أن الحداثة مرتبطة بالقيم والأعراف الغربية. وبالتالي، فإن گـاطـونـي ليست مجرد مراهقة طائشة، ولكنها أيضًا تخون قِيَّم شعبها..

"بَتَـلَاتُ الـدّم": صَرْحُ الأدبِ الْـكِـيـنـي

"ذهبنا في رحلة إلى المدينة لإنقاذ إِلْـمُـورُوگ من الجفاف. لكننا جلبنا معنا الجفاف الروحي من المدينة.."

"بَتَـلَاتُ الـدّم"، كتاب غير قابل للتصنيف. يبدأ كرواية بوليسية، ويستمر كقصة تروي وقائع قرية كينية، ويتضاعف كسرد من أربعة أجزاء ويتوسع أخيرًا إلى لوحة جدارية تاريخية كبيرة. على طول خمسمائة صفحة يكتشف القارئ العالم الطموح للكاتب نـگـوگـي وا ثـيـونـگـو، الذي وضع الالتزام السياسي في صميم عمله.

تبدأ القصة بعد أن أدى حريق في بيت دعارة إلى مقتل ثلاثة مدراء أفارقة بارزين وفاسدين لمصنع بيرَة مملوك لأجانب في إِلْـمُـورُوگ."وفاة الرجال الثلاثة خسارة لا يمكن تعويضها لإِلْـمُـورُوگ. لقد حولوا بلدة صغيرة من القرن التاسع عشر إلى مدينة صناعية حديثة، إلى مدينة سياحية، إلى عالم جديد حيث لم يعد للفلاحين مكان فيها."، تكتب إحدى الصحف المحلية.

كغيرهم من السكان الذين أبعدهم الاستعمار البريطاني إلى مناطق قاحلة، بالكاد يستطيع مُزَارعو إِلْـمُـورُوگ ضمان قوت يومهم. لم يُحَسّن استقلال كينيا عن بريطانيا عام 1963 من أوضاعهم، وإنما احْتُكِرَت خيرات البلاد من طرف طبـقـة سيـاسـيـة جـشـعـة ولا وطـنـيـة.

"كانت هذه الأرض تنتج. اعتادت الأمطار على السقوط. ماذا حدث؟ تساءل ريـورو.

" نسيت أن الأرض في تلك الأيام لم تكن للبيع، وإنما كانت للاستخدام.."،أجاب مُـوتـوري.

لا تتعلق السيطرة الاستعمارية فقط بالعمل الإجباري أو معسكرات الاعتقال أو القوة العسكرية، وإنما تتعلق أيضًا بحرمان شعب ما من تاريخه وهويته. هنا، يرى وا ثـيـونـگـو أنه ليس فقط الأجانب هم من يفعلون ذلك، ولكن أيضًا المتعاونون الأفارقة معهم، هم الذين يستبدلون هويتهم ومجتمعهم الأفريقيين مقابل خدمة

لا تتعلق السيطرة الاستعمارية فقط بالعمل الإجباري أو معسكرات الاعتقال أو القوة العسكرية، وإنما تتعلق أيضًا بحرمان شعب ما من تاريخه وهويته.

(عن طريق المال أو القوة).. إذا لم يتم تعليم الأطفال الأفارقة التاريخ الأفريقي أو تم تعليمهم نسخة محرفة منه تصورهم على أنهم بدائيون أو مجرد ضحايا، فعندئذ سوف يكبرون وهم لا يملكون أي إحساس بهويتهم الحقيقية أو قوتهم الحقيقية الممكنة.

يتجلى الخيط المشترك الحقيقي لرواية "بَتَـلَاتُ الـدّم" في الأساس التاريخي السياسي للنص. كان طموح الكاتب، على وجه التحديد، تغطية تاريخ بلاده بأكمله.

و"بَتَـلَاتُ الـدّم" هي الرواية الرابعة في سلسلة روايات مخصصة لهذا المشروع الضخم.

- الـلّـغـة: أداة اسـتـعـبـاد وتَـحـرُّر

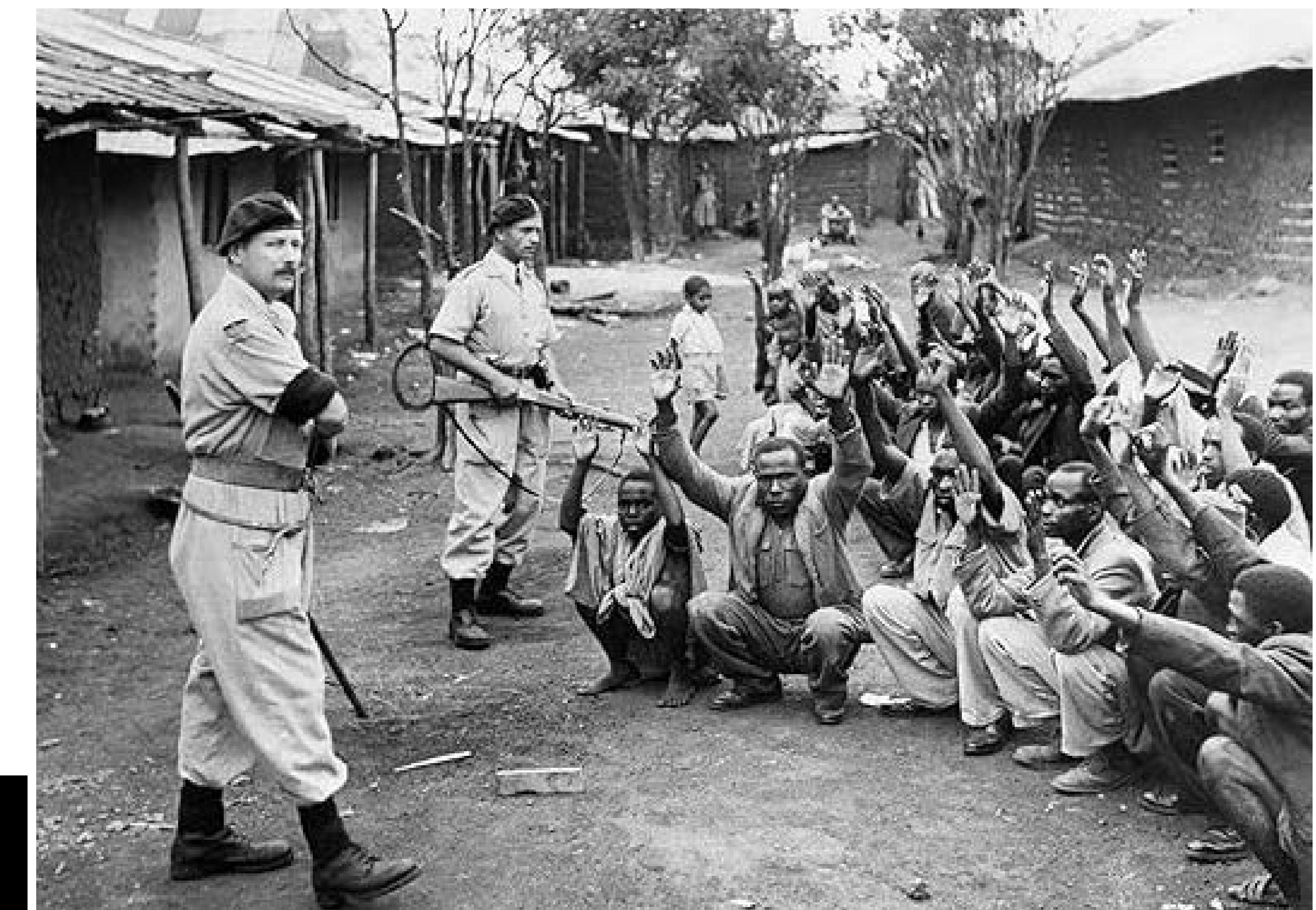
" تساءلتُ لماذا سُجِنْت بسبب الكتابة بلغة أفريقية بينما لم أسجن بسبب الكتابة باللغة الإنجليزية. لذا، بدأت التفكير بجدية أكبر في العلاقة القائمة بين الـلّـغـة والـقـوّة " . نـگـوگـي وا ثـيـونـگـو

تحتل مسألة اللغة في أعمال وا ثـيـونـگـو مكانة مركزية، ولا سيما في كتابه "تـصـفـيّـة اسـتـعـمـار الـعـقـل". لقد انتشرت اللغة الإنجليزية مع الغزو الإنجليزي للعالم، وأصبحت مهيمنة كلغة للقوة الإمبريالية. بمرور الوقت، من خلال القوة والمكر، أصبحت لغة قوة النخبة داخل المجتمع المهيمن عليه. لذلك هناك تحالف بين اللغة الإنجليزية كلغة للقوة الإمبريالية، وكلغة لقوة النخبة داخل الثقافات المهيمن عليها. فرضت جميع اللغات المستعمرة على المهيمن عليهم بالعنف. تم إذلال واحتقار اللغات الأم، لغات وثقافات المجتمعات المستعمرة، والإعلاء من شأن ودور اللغات المُسْتَعْمِرَة. ف" إذا كنت تعرف كل لغات العالم ولا تعرف لغتك الأم، فأنت مستعبد ولست حرا. معرفة لغتك الأم وجميع اللغات الأخرى هو أيضا مصدر قوة و تحرر.. لذا استخدم الإنجليزية، لكن لا تدعها تستخدمك.. فليست اللغة الإنجليزية أكثر من مجرد لغة" .

" أحيانا أشعر، يقول واثيـونـگـو، كما لو أن الأدب الإنجليزي نفسه مسجون من طرف اللغة الإنجليزية كلغة قوة وهيمنة. لقد تم تصدير شكسبير، على سبيل المثال، إلى المستعمرات، ليس ككاتب لمسرحيات رائعة، ولكن كتجسيد لقوة الإمبراطورية البريطانية. بهذا المعنى أصبح شكسبير مسجونا بنفس الطريقة التي تم بها تصدير اللغة الإنجليزية. لقد قدم الأدب الإنجليزي نفسه على أنه أدب قوة.

ليس لدي مشكلة أبدا مع الأدب الإنجليزي كأدب. فأعمال شـكـسـبـيـر، كـيـتـس، جـورج إلـيـوت أو تـومـاس سـتـيـرنـز إلـيـوت (ت. س إلـيـوت).. هي أعمال عظيمة، ولكن ككتاب، لا يوجد شيء يجعلهم بطبيعتهم أكثر من الكتاب الآخرين..

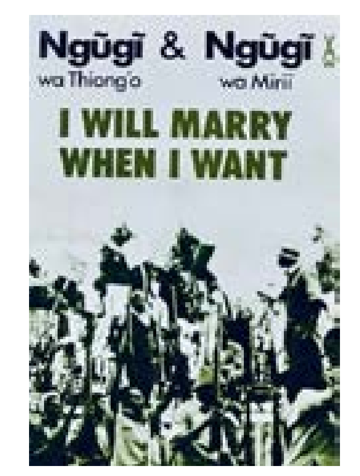
أنا لست ضد اللغة الإنجليزية أو أي لغة أخرى. ما أعارضه تمامًا هو علاقة القوة غير المتكافئة بينهما.

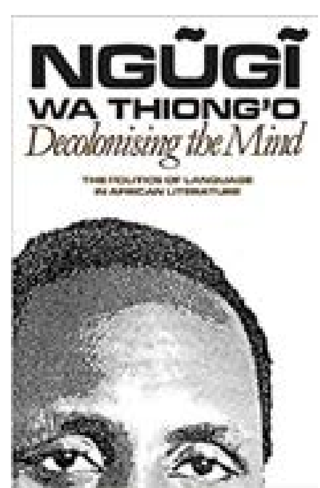


بلغات أفريقية“ .
أنا لست ضد اللغة الإنجليزية أو أي لغة أخرى. ما أعارضه تمامًا هو علاقة القوة غير المتكافئة بينهما. علينا أن نُسَلِّمَ بأن ” اللغة الإنجليزية ليست أكثر من مجرد لغة ”، والأمر نفسه يصدق على جميع اللغات، كانت كبيرة أم صغيرة.
على الرغم من أنني شديد النقد لأقسام اللغة الإنجليزية كما هي منظمة حاليًا، إلا أنني أستمتع بالأدب الإنجليزي وكتّابِه. والآن بعد أن أصبحت كاتبًا، يمكنني أن أُقَدِّرَ بشكل أفضل ما كانوا قادرين على القيام به. لذلك، لا علاقة لنقدي بجودة الأدب الإنجليزي وقيمته. ما أعترض عليه هو علاقات القوة الهرمية بين اللغات والآداب، حيث يُنظر إلى اللغة الإنجليزية واللغات الأوروبية الأخرى على أنها أعلى مرتبة وقيمة من تلك التي هي من أصل أفريقي أو آسيوي أو حتى أمريكي أصلي.. فكرة التسلسل الهرمي هي التي أجدها مزعجة للغاية: الفكرة القائلة إن ” أدبي أفضل من أدبك“، ”لغتي أفضل من جميع اللّغات الأخرى“... كل هذا يجعلني أقاتل بشراسة ضد هذا التسلسل الهرمي المزعوم بين اللغات والثقافات. في كتابه ”خطاب حول الاستعمار“، عبّر إيمي سيزير عن ذلك بشكل جميل. في انتقاده للاستعمار، الذي لم يكن اتصالًا بالثقافات، بقدر ما كان طريقة لتدميرها...

سياستي التي أدافع عنها بسيطة جدا: ـ ابدأ بلغتك الأم. ثم اعرف ما هي اللغة المُشتركة Lingua franca أو اللغة التي يمكن أن تسمح للأشخاص من جماعات لغوية مختلفة بالتحدث مع بعضهم البعض، وبعدها أضف إلى ذلك الإنجليزية والفرنسية وأي لغة أخرى. لذلك لدينا ما لا يقل عن ثلاثة لغات، أعني سياسة اللغة الثلاثية. يمكن تلخيص فلسفتي على النحو التالي: ـ إذا كنت تعرف كل لغات العالم ولا تعرف لغتك الأم، فأنت مُستعبَد ولست حرّا. معرفة لغتك الأم وجميع اللّغات الأخرى أيضا هو مصدر قوة وتحرر...
تؤسس معرفة الإنجليزية والفرنسية فقط، لاعتقاد مؤدّاه أن المعرفة تأتي من الخارج، كل شيء جيد يأتي من الخارج.. حيث يبحث القادة الأفارقة عن المصادقة على كل شيء من الغرب. وإذا جاءت المبادرة من داخل البلد، فإنهم يشككون في ذلك ما لم يكن هناك تحقق من صحته.. سنكون قادرين على بناء الثقة، وتكوين المخترعين، والمكتشفين، وصناع الأشياء لأنه ستكون لدينا سياسة لغوية ثلاثية. لكن الشيء الرئيسي و الملح هو أن نبدأ باللّغة الأم، نبني الثقة وبعد ذلك سنحصل على مهندسين ومخترعين لأشياء بذهبنا، بألماسنا، بنحاسنا وبكل الموارد التي لدينا“ .

يمكن تلخيص المشروع الفكري لِنْگُوگِي وَا ثْيُونْگُو، في الحرب على الوصاية الأوروپية على الآخر“المُتخلّف“ وسرقة خيراته المادية والرمزية.، في الحرب على تطبيع الناس مع التسلسل الهرمي كطريقة لربط بعضهم البعض وفي الحرب على تطبيعهم مع الاستغلال الطبقي واعتبار اغتناء البعض على حساب البعض الآخر أمرا طبيعيا ومشروعا ...في روايته ” سَاحِرُ الْغُراب ”، يتساءل وا ثيونگو بمرارة قائلا: ـ ” لماذا سمحت أفريقيا لأوروبا باقتياد ملايين الأرواح الأفريقية من القارة إلى جهات العالم الأربع؟ كيف تمكنت أوروبا من السيطرة على قارة أكبر منها بعشر مرات؟ لماذا تستمر أفريقيا المعوزة في ترك ثروتها تلبي احتياجات أولئك الذين هم خارج حدودها، ثم تلحقها بأياد ممدودة للحصول على قرض من نفس الثروة التي تخلت عنها؟ كيف توصلنا إلى فكرة أن أفضل قائد هو الذي يعرف كيف يستجدي حصة مما قدمه بالفعل بسعر أداة معطلة؟ أين مستقبل أفريقيا؟“
ف“ليست المآزق الحالية لأفريقيا، يجيب وا ثيونگو، في الغالب، مسألة اختيار شخصي: ـ إنها ناتجة عن وضع تاريخي. و حلها ليس مسألة قرار شخصي بقدر ما هي مسألة تحول اجتماعي أساسي لهياكل مجتمعاتنا بدءا من قطيعة حقيقية مع الإمپريالية وحلفائها الحاكمين المحليين. فلا يمكن للإمپريالية وتحالفاتها الكومبرادورية في أفريقيا تطوير القارة..“
وللتخلص من وضع التفاوُت المُصطنع هذا، يدعو وا ثيونگو إلى ضرورة بناء علاقة ديالكتيكية لتجاوز التسلسل الهرمي للعرق والطبقة والجنس والثقافات واللغات؛ علاقة تقوم على الأخذ والعطاء بين لغات وثقافات الشعوب، بحيث يمكن لأي ثقافة، صغيرة كانت أم كبيرة، أن تتعلم من الثقافات الأخرى..
”أنا متأكد، يضيف وَاثْيُونْگُو قائلا، من أن الثقافة الأفريقية يمكن أن تتعلم من الثقافات الأوروبية. كما يمكن للثقافات الأوروبية أن تتعلم من الثقافات الآسيوية والأفريقية .. لدى العالَم الكثير ليقدمه لنا... وثمّة متعة في استكشاف هذا العالَم، نتاج إنسانيتنا المشتركة“.







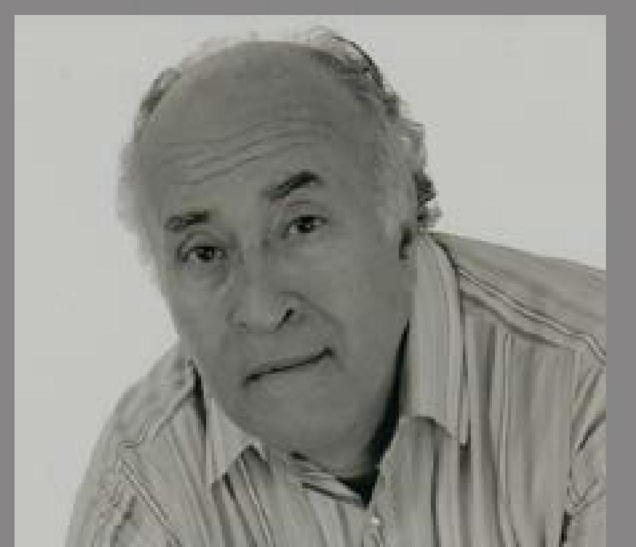


المصادر والمراجع

-Ngugi, James [wa Thiong'o.] Weep Not, Child. London: Publisher: William Heinemann; 1st edition 1964.
-Apollo Obonyo Amoko: Postcolonialism in the Wake of the Nairobi Revolution: Ngugi wa Thiong'o and the Idea of African Literature.Publisher: Palgrave Macmillan; 2010th edition 2010
-Ngugi wa Thiong'o (Author), Ngugi wa Mirii (Author): I Will Marry When I Want. Publisher: William Heinemann; 1st edition 1982.
-Ngugi wa Thiong'o: Petals of Blood. Publisher: Penguin Classics; Reprint edition 2005.
-Ngugi wa Thiong'o: Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature. Publisher: James Currey Ltd Heinemann 2011.
-Ngugi wa Thiong'o: Wizard of the Crow. Publisher: Anchor; Reprint edition 2007.
Nguni wa Thiong'o: The Language Warrior: Interview by Rosemary McClure: https://lareviewofbooks.org/
-Ngugi wa Thiong'o: Interview by Nanda Dyssou: https://www.lareviewofbooks.org/

- ملحوظة: كل النصوص من ترجمتنا [عبد النور زيّاني]



عبد الحميد الغرباوي
المغرب

الرائحة

رائحة الزعتر هاته، كان لها دور في اصطفاء أصدقائي، تماما كما لو كانت المعيار الذي أميز به النافع من الطالح...

بداية، أشكركم لأنكم تفضلتم ولبيتم طلبي بالحضور، وبهذه الكثافة، لسماع قصتي.
منذ سنوات خلت، وتحديدا قبل تسع سنوات، مررت بحالة نادرة، وغريبة..
استيقظت ذات صباح تملأ أنفي رائحة الزعتر و ما لبثت أن صارت ترافقني في غدوي ورواحي، في يقظتي ومنامي...
رائحة الزعتر هاته، كان لها دور في اصطفاء أصدقائي، تماما كما لو كانت المعيار الذي أميز به النافع من الطالح... و كنت إذا ما رأيتَني أجالس فتاة فذاك يعني أني شممت فيها رائحة الزعتر حتى و لو كانت استحمت بماء كولونيا مستورد من قلب أوروبا قبل الخروج من بيتها مؤملة النفس بعريس أو بصديق ربما قد يحن، أو يحب و يعشق ، في يوم ماطر، أو صحو، في مساء بارد أو دافئ، على مقعد، قرب شجرة صنوبر في حديقة، أو جوار مخفر شرطة.. و يقول لها، هكذا، فجأة:
»أحببتك... أحبك... فلنتوكل على الله و نتزوج، و نمخر بمركبنا، كغيرنا من عباد الله، عباب الحياة...«.
أصلا، كنت أشم، تلك الرائحة، في والدتي....

) آه، كم أفتقدك يا أمي.. فقدانك بدواخلي يتجدد، كلما تذكرتك، رغم مرور تسع سنوات على رحيلك الأبدي...
(
كنت أشم رائحة الزعتر في ثيابها،
في صدرها،
في الشاي الذي تهيئه لي كل صباح،
في خبزها و قهوتها...
شممتها بعد ذلك، في رفيقة العمر...
أمر غريب أليس كذلك؟...
و كيف؟...
الأمر في غاية البساطة، من لا أشم فيه رائحة الزعتر، أتحفظ من صداقتي له...
أبدا، لا أبدي نفورا منه، ليس ذلك من شيمي..، لكني أحاول تجنبه قدر الإمكان و ألا أشركه معي في أسراري... في نشاطاتي وجلساتي...

و حدث أن أشهر في وجهي، ذات مناسبة، أحد المحسوبين على السياسة و السياسيين، لسانه الطويل، اللاذع كالفلفل السوداني، و سألني، بعد أن علم بحالتي:
" و هل انخراطك في الحزب كان بواسطة الشم أم بناء على اقتناعك بمبادئه و توجهاته السياسية؟"...
أثار في سؤاله ضحكا هو أقرب إلى السخرية... لكن الضرورة، ضرورة رفع الارتباك وإزالة الارتياب، أرغمتني على الرد، فقلت له:
" للمصادفة دورها..
دورها ليس في ما نحن فيه الآن، فحسب، بل في حياة برمتها، حياة كل واحد منا...
خذ مثلا نيوتن...
أ لم يكتشف قانون الجاذبية بالمصادفة؟...
قصة التفاحة معروفة...
الغريب أن لا أحد اهتم بالتفاحة المسكينة التي في نظري، كانت بطلة بمعنى الكلمة، فلولاها ما كان السيد نيوتن سيتوصل إلى قانونه، و ربما، كان سيتوصل إليه لكن في وقت آخر بعيد، قياسا بالوقت الذي توصل فيه إلى النتيجة التي أبهرت العالم القديم...
و حين أستحضر، و الفضل، في ذلك، يعود إلى الأقمار الصناعية، حين استحضر صورة كوكبنا و هو يسبح في الفضاء، دون أن ينحرف عن مداره قيد أنملة، و على سطحه ناطحات سحاب و عمارات، و ملايير البشر و الكائنات و كلها تدور مع دوران الأرض دون أن تدوخ، أو تتلاشى في الفضاء، فإن في الأمر إعجاز رباني، بلا أدنى شك، لكن للعلم نظريته في ذلك، و نيوتن أتى بها بفضل تفاحة.. تلك التفاحة..
و منذ أن قرأت قصة نيوتن ، صرت أقول لكل تفاحة تقع في يدي، و بكل التقدير و الاحترام اللذين تستحقهما، و أنا أتهيأ لنهشها بمتعة و لذة:
" برافو"
ثم أغرز في لحمها أنيابي و أسناني...
تفاحتي غالبا ما تكون حمراء.. أفضلها حمراء..
(صاحب اللسان الطويل كان يرتدي كنزة صوف حمراء..)
و كما لو أنه أراد أن يقطع علي حبل استرسالي في الكلام، نبهني مرتبكا، إلى أنني تهت بعيدا عن الموضوع، فطمأنته إلى أنني في صميمه، و ما عليه إلا أن يصبر قليلا، و ينصت إليّ باهتمام، ثم واصلت كلامي:
الأحمر يشفي غليلي، يثيرني و يجعلني أشعر أحيانا بأني كائن دموي... الله يحفظ ... لذا فأنا ألتهمه في شكل تفاحة رغم أني لا أحبه، و أحاول دائما، تجنب رؤيته حتى في الأشياء التي تعجبني أو تثير إعجابي، لأني لا أشم فيه رائحة الزعتر...
و للعلم، فإذا كان في الألوان، البارد والساخن، والدافئ، الثقيل و الخفيف، السميك، و الرقيق، فإن للألوان رائحة أيضا...
و بالمناسب، كيف كان لون تفاحة نيوتن، أحمر، أصفر، أم أخضر ؟
والتفاحة نفسها ، أ كانت من النوع الكبير أم الصغير؟..
مثل هذه التفاصيل لا تهم؟...
حسنا...
لكن الأهم، أنها لم تكن في تلك اللحظة، تلك الثانية، في تلك الرفة من عين الزمن، تفاحة عادية ، لم تكن

عادية بالمرة...
صدقني،
تلك التفاحة كان مقيدا لها، هي بالذات، بين ملايير الملايير، الملايير من حبات التفاح التي تنبت في الأرض، أن تهز العالم، أن تزلزله رغم حجمها الصغير بالقياس إلى حجم الكرة الأرضية...
المصادفة هي التي أقنعتني بوجوب الانتماء إلى حزب شممت في الشخص الذي اقترح علي الانخراط فيه رائحة الزعتر، و مصادفة شممت نفس الرائحة في مبنى فرع الحزب الذي كانت الخادمة قد انتهت منذ لحظات من تنظيفه بمطهر يعبق برائحة الزعتر...
رائحة الزعتر حين أشمها في شخص أو شيء أو مكان، فمعنى ذلك أن الشخص صالح لي أو أن الشيءَ، شيئا ما، مفيدٌ لي، أو أن المكان، مكانا ما، سأجد فيه راحتي...
و لا أخفي أني قدمت لحزبي، في تلك الفترة الحرجة من حياتي، تضحيات جساما، لأني لم أكن أشم دوما رائحة الزعتر في الأشخاص و الأشياء و الأمكنة، و كنت أضغط على نفسي، و أصر على البقاء، فليس من الحكمة أن أضحي بالأشياء العزيزة عليّ فقط لأنها تجاور من يفتقد الرائحة التي تأسرني...
و لطالما دافعت، و بإلحاح، داخل الحزب على "عريش" الزعتر ليكون رمزا للحزب في الانتخابات، لكن مطلبي كان يقابل في كل مرة بالسخرية و الرفض..
أقر بأن رمز الزعتر ليس نافذا و لا مؤثرا و لا معبرا عن أي توجه سياسي، لكن إحساسا دفينا كان يخبرني أن حزبي لو أنه اعتمد الزعتر شعارا في إحدى حملاته الانتخابية السابقة لكان حصد نتائج مبهرة لا محالة...
حينئذ سألني صاحب اللسان الطويل إن كنت اللحظة، أشم فيه رائحة زعتري، أجبته و بنوع من اللباقة و عميق الأسف لكن في غير تلكؤ أو تردد بأني لا أشمها فيه البتة، ففهم وانصرف...
و حتى لا يعتقد البعض أني وحدي الذي كان يعاني من حاسة الشم الفادحة تلك، أسرد الحكاية التالية، حكاية "علي ذابح الدجاج"...
الحكاية:
" كان علي، يعمل في محل لذبح الدجاج ونتف ريشه و تنقيته....
عشر سنوات بالتمام و الكمال، و هو يعمل، و الكل يثني على ما يقدمه من خدمات للزبائن مقابل دريهمات، هي أجرته، فصاحب المحل، بائع الدجاج، لا يقدم له أجرة شهرية، و هذا اتفاق تم بينهما منذ اليوم الأول، منذ اليوم الذي تسلم فيه مهمته الجديدة معوضا خادما آخر، مل كثرة الذبح و النتف و إغراق الأصابع في جوف الدجاجات لتنظيفها...
و لم تمر سوى أسابيع قليلة حتى لاحظ صاحب المحل تزايدا في عدد الزبائن، و سمع من قال أو قالت:
" السر في يدي علي، فكل دجاجة تلمسها، تكون فيها البركة...فيها الغذاء و العشاء.. "
لكن ذات صباح، استيقظ علي و هو يحس بأنفه كما لو أنه متورم، أسرع إلى المرآة، فهاله شكله، و احمراره، كما لو كان مصباحا صغيرا مضيئا.. نفسه هي الأخرى لم تكن عادية، كان على وشك أن يتغيب عن العمل لأول مرة، لكنه حاول تناسي ما حل بأنفه، و التوكل على الله، و الذهاب إلى المحل، مؤملا أن يسترجع أنفه شكله و لونه مع الوقت...
و هذا الذي حصل فعلا، فحمد علي الله، لكنه، وهو في الطريق، كان يشعر باشمئزاز من هذا و بالتقرب من ذاك أو تلك.. غيّر مسرى طريقه أكثر من مرة، منتقلا من رصيف إلى رصيف آخر، إلى أن وصل إلى مقر عمله، و هناك، و خلاف عادته، كل صباح، إذ كان يحيي صاحب المحل بتحية من بعيد، تقدم منه و سلم عليه بحرارة، ثم التحق بمكان العمل مشمرا على ساعد الجد، و شرع في العمل، لكن هول المفاجأة، جعلته يشعر ببرودة تسري في العظام، فما أن قبض على أول دجاجة، كانت من اختيار زبونة، حتى نفر منها و رماها جانبا، قعقعت الدجاجة، واحتجت السيدة، و صرخت، و أصرت على ألا تأخذ إلا تلك التي راقها وزنها و شكلها، لكنه لم يكن يسمع صراخها و لا احتجاجها، بل لم يطقها حتى، فقد كان المسكين، لحظتها، أسير رائحةٍ، رائحةٍ خاصة، رائحةِ القرنفل...
نبهه بائع الدجاج مندهشا، لكن عليا لم يكن على الخط...
كان أنفه لحظتها يأمره فيطيع...
صرخ في وجهه، خلخله، هزه، كما لو أنه يود إخراجه من غيبوبة عميقة، غير أن كل المحاولات باءت بالفشل...
و يحكى أنه، بعد تركه للعمل، هام على وجه الأرض، أشهرا، مقتفيا آثار رائحة القرنفل، إلى أن أقبل صباح، استيقظ فيه على أنفه متورما، محمرا كمصباح مضيء مرة أخرى.
و لم تمر سوى بضع ساعات حتى عاد إليه شكله و لونه الطبيعيان، وغابت الرائحة..
و سرعان ما تمكن من إيجاد عمل عند بائع دجاج آخر..."

"و هل انخراطك في الحزب كان بواسطة الشم أم بناء على اقتناعك بمبادئه و توجهاته السياسية؟"...

لكني على يقين تام، أن الحالة ستعاوده، في يوم من الأيام، إلا أنه سيعرف لحظتها، كيف يتعامل معها بذكاء، بحكم التجربة...
علي و أنا لسنا وحيدين...
هناك آخرون و أخريات....
و إذا ما تركنا رائحة المكان و الأشياء جانبا، فإن رائحة الإنسان، التي أعني، ليس رائحة العطور التي تقتنى بعناية من المتاجر...
تلك روائحُ مصطنعة، أقنعة، مثل آلاف الأقنعة التي نتفنن في استعمالها في حياتنا اليومية، نمارس بها النفاق و الخداع و الرياء على بعضنا البعض....
الرائحة التي أعني، تلك التي تولد مع كل واحد منا، و تنمو و تكبر و تشيخ معنا...
الرائحة الأصيلة، المتجذرة فينا..
تلك التي يَعرف بها الرضيع أمَّه مغمض العينين...
تلك التي يتقن أنفُه شمها ، فنقول بعجب، معلقين:
" سبحان الله، عرف أمه من رائحتها..."..
ناسين أننا كنا في يوم من الأيام، الرضيعَ ذاته...
هذا الذي حدث لي قبل سنوات، و أردت اليومَ أن أحكيه لكم...
و أنا أشكركم مرة أخرى، بل أشكر كل من ظل صابرا، متحملا، منصتا إلي، و لم يغادر القاعة...
عفوا،..انتظروا قليلا...
شيء ما يحدث لي اللحظة...
أشعر بأنفي يتورم...
أ ترونه يتورم؟...
لا ترون ذلك...
ها قد بدأت أشم...
أشم فيكم رائحة الزعتر...
المكان، هو الآخر يعبق برائحته...
...يا لروعتكم و يا لروعة المكان !..

من المجموعة القصصية " لا أنت رأيتنا ولا نحن رأيناك " منشورات أثر ـ المغرب، 2013م.

■


عمل : هنري ميشو



وحيد الطويلة
مصر

أن تكون كذاباً كبيراً

كنت في ندوة، نقرأ شهادات عن الكتابة، اقترب مني، لم أكن بارحت مكاني، قال:
شهادة فاتنة، كنت أعتقد أنك ستلقي كلمتين عن جدتك والسلام.
لم يعجبني اطراؤه.
نظرت في عينيه بقوة وقلت بسخرية خفيفة:
أنت لا تعرف جدتي.
جدتي، مات عنها زوجها بعد ستة أشهر فعادت لحضن أبيها، لم تنتظر سوى عدتها لتتزوج ثانية، تتعامل مع الزواج كمزحة عابرة في منطقة تعتبره ضرورة، منطقة يبدو أنها تكونت بعد أن تمت الأرض، لفظ موحشة غير كاف ليدل على طبيعتها، لا كهرباء لاماء، لا طريق واحداً يوصل إليها في فصل الشتاء، طقس ممطر بشراسة، لمائة يوم متعاقبة ومثلها متقطعة، منطقة وسطى ما بين الجنة والنار على غير ما أفتى نزار قباني.
تختفي الحياة تماماً بعد الساعة الرابعة، تتركها لليل يقلم أظافره على مهل ويرتع فيها بضراوة، يستولي على معظم الوقت، وغبش يركب الفضاء من تباشير الصباح حتى قرب منتصف النهار، كان من الطبيعي أن تسمى المنطقة باسم الغبايشة.
أرض مالحة لا تنتج غير الشعير وأخوته، والقمح والأرز بالكاد، على الطرف البعيد البائس لبحيرة لا تتعطف عليهم بخيرها من الأسماك إلا بما يكفي الحاجة بالكاد..
قلت ليس هناك طريق واحد صالح منها وإليها، لذا فتحت أجنحتها واستقبلت المطاريد الهاربين من جرائم الثأر في الصعيد و الهاربين من الحكومة وبالطبع كل الخارجين عليها.
أرض تكدس فيها اللصوص والخائفون من كل أنحاء المحروسة والحالمون بالحرية، ولم تطلهم يد، لم تستطع، شيئاً فشيئاً هدأوا وتناسوا وكونوا مجتمعاً من خيرة اللصوص، صنعوا له قانوناً ولا قانون حمورابي، صنعوا أسطورتهم الخاصة بهروبهم من الدولة وكونوا دولة أخرى لا تنقصها الخرافة، صنعوها بخيالهم ثم

صدقوها وصدقوا أنفسهم ، أكملوا أسطورتهم ثم أسندوا إليها ظهورهم وارتاحوا.
أرض خام، حين يقول لك واحد إن الذئب يدلل ابنه هناك، صدقه، يخرج الرجال ينصبون شباكهم في البعيد البعيد فوق الماء، ليصطادوا طيراً أتى للأمان والدفء فاستدفأوا به، ولم ينسوا أثناء صيدهم أن يقتلوا بعضهم البعض، وأن ينتقموا من القتل نفسه بالغرام بالحياة.
أطلق أحدهم النار على آخر، هرع مساعد الأخير إليه، لم يحاول أن يحبس الروح التي توشك، أو يمنحه شربة ماء أخيرة قد تنقذه، بل ليفتش في جيوبه عن كفوف الحلاوة التي منعه منها وتمتع بها على عينه واستدفأ بها وحده من برد كبرد جهنم.
أرض ليس بها ملاك واحد، فالملائكة لا تعيش في البرد، ليس سوى عفاريت من الجن رأوها وعاشروها أو صنعها خيالهم من جرأة الطقس.
يخرج الرجال، أعمارهم على كف عفريت أو ثأر، يتركون النساء على صفيح الشوق والتوتر، من يخرج قد لا يعود، كان لا بد من الغناء، الغناء في مواجهة الموت، غناء مشحون بالشجن، بالنداء، بصوت قصير في الأولى، وطبقة طويلة في الثانية، لكن جدتي كانت تريد الغناء للحياة، تنتظر مغنياً طريداً يأتي للمنطقة خوفاً أو طمعاً، تستضيفه لشهر أو اثنين في بيتها ليغني لها في الصباح، ويقص عليها الحكايات في أول الليل، وعندما تنتهي من صلاة الفجر تسألنا عما حكى الراوي، كلنا هربنا من غرف أهلينا لنلتحق بلحافها وحكيها الدافيء، وأنا صغير ، أنا الأصغر، أولاد وبنات عمي الأكبر يعيدون ما سمعوه يكملوه لبعضهم البعض، لا يتبق لي شي من الحكاية، هنا أروح أحكي ما تخيلت أن الرواي قد نسيه أو ما كان يجب أن يقوله، تصفن جدتي للحظات وتقول لي بحدة: أنت كذاب.
قلت لك أنت لا تعرف جدتي.
تعرف فقط أنها تزوجت ومات زوجها سريعاً، لم يك أحد يناديها باسمها، ينادونها العروسة، وحين تزوجت ثانية يقولون العروسة، انطمس اسمها الحقيقي، غاب تحت وطأة زواجين متعاقبين، وصار اسمها جدتي عروسة.
يغيب المغن، فلا تجد أحداً سواي، استسلمت وهي تخفي ابتسامتها، لم تعد الحكاية الحقيقية تهمها، شيئاً فشيئاً صارت حكايتي هي الحقيقة نفسها.
استسلمت، كان علي تأليف الحكايات حتى يمر مغن آخر، استسلمت ثم غنت معي.
صنعت مما سبق أجواء لرواية ألعاب الهوى، ظل عزرائيل يطارد عمي عشرين عاماً، وعندما وقف على ميزان الحساب تعادلت كفتا العمل الطيب والأعمال السيئة، عاد مرة أخرى للأرض يبحث عمن يقرضه حسنة في العائلة، رفضت جدتي أن تمنحه حسنة رغم أنه قال أنه وجد أمامها سبع قفف ملآى بالحسنات، لكنها لم تتركه يعود خالي الوفاض، قالت له إذهب لوحيد.
.. وحيد ليس عنده حسنات وربما يدخل الجنة بصعوبة إن دخل.
قالت وهي واثقة سوف يؤلف لك حكاية تمنحك حسنة إضافية.
عشرون عاماً وعزرائيل يطارد عمي، وأنا أؤلف الحكايات محاولاً البحث عن واحدة تدخله الجنة.

> عشرون عاماً وعزرائيل يطارد عمي، وأنا أؤلف الحكايات محاولاً البحث عن واحدة تدخله الجنة.

نام جدي في غيبوبة طويلة، لا يعيش ولا يموت، وفي قلب الغياب يستيقظ لثانية، لا يفتح عينيه، لكنه ينادي فجأة على أحد أعمامي، كأنه يدعوه لعمل شئ ما، كان يجب أن يظل نائماً حتى نهاية الرواية، لكن عقلي غلب الفن وجار عليه فأيقظته في النهاية ليطرد الصراصير والفئران.
قال لي الأبنودي المفتون بألعاب الهوى: إحك لي قصة الرواية الجديدة" أحمر خفيف"، قلت أي كلام مما سبق، صمت برهة وقال هل هو الشعب المصري؟
قلت نعم، كان ذلك قبل الثورة بثلاث سنوات، ولا أدري إن كانت إجابتي توافق ما في داخلي، قال: أنت تكذب؟ قلت نعم.
قال لكنه كذب جميل.
في قصيدته كان يقول: والشعر كذب الحياة، واشمعنى أنا اللي هأشذ.
حين اختلفت الحياة قليلاً كانت إذاعات سوريا ولبنان وحتى اسرائيل أقرب إلينا من إذاعاتنا، تعرفت عبرها على غناء آخر بلهجات أخرى، لم أكن اجرؤ أن أعيدها بين أقراني في القرية، سيسخرون مني على الفور، كنت أعيدها لأمي التي اكتشفت أنني أعيد تمصير بعض الكلمات حتى تفهمها، كانت تقول: جميل لكنك تكذب وتحرف أحياناً.
في تونس حيث عشت لسنوات كان أقراني يسهرون في الفنادق برابطات عنق أنيقة وأنا هارب في الأفراح الشعبية، أسمع وأحفظ بل وأؤلف أغان على يدي، يقولون ماذا يفعل هذا المهبول، يترك جلسة الدبلوماسيين ليعيش مع الأهواش وأغاني المزود والأشياء المنحطة أو الرديئة التي لا تناسبهم، تهت وذبت في الأمثال الشعبية.

كيف تكتب رواية عن بلد ليس بلدك وأنت لا تعرف الغناء والأمثال وملابس النساء وأشواقهن، كيف تكتب رواية وأنت لا تعرف كيف ترتدي النساء مشدات الصدورفي هذا البلد،وأنت لا تعرف الطعام، وأنت لا تغني بنفس اللهجة.

حين ظهرت باب الليل كان السؤال على صفحة جوجل، هل هذا الكاتب مصري؟ اعتقدنا طول الوقت أنه تونسي.

ساعتها أحسست أنني نجحت في اللعبة وأنني لم أزل كاذباً جيداً.

تكرر الأمر في حذاء فيلليني بنكهة أخرى للكذب، كنت أقتفي أثر الاستبداد والقمع، بدت الرواية برائحة سورية، في داخلي يقين أن الطغاة في كل أماكننا وأزماننا يلاحقون عمرنا وأنفاسنا، لكن الفقرة الأعلى في نظري هي فقرة الأسد الذي صنع جمهورية الخوف بامتياز.

كتب شاعر سوري على صفحته: لم أسمع بهذا الكاتب من قبل ولا حكى لي أحد عنه، لكنه كتب حكاية كل سوري، كل واحد منا هو مطاع بطل الرواية التي غير القمع اسمه إلى مطيع، شكراً لسوريا التي أنجبت كتاباً عظاماً مثله.

نفعتني الأغاني التي حفظتها وأنا صغير، نفعني تغييري لألفاظها وولعي بكل ما هو جميل في كل لهجة، وما يمنح المعنى دلالة واسعة. للغة رائحة، لا أمشي مع الذين يكتبون كل أعمالهم بلغة واحدة، اللغة بنت طقس العمل، هي التي تصنع رائحته، أضبطني متلبساً بجملة من قلب أغنية أو كتاب أو مسرحية أو بنت أحببتها، لا أحد يعلمك لغة بلد مثل الأغاني مثل الحب، ومثل النساء.

سألت زوجتي كاتباً تونسياً في بداية إقامتي بتونسي: هل يتحدث وحيد لغة تونسية جيدة؟

قال نعم، يتحدث التونسية بلهجة نسائية.

كتب ياسين عدنان على صفحته: متى يعود وحيد إلى أرض مصر بعد أن كتب روايتين برائحة تونسية وسورية؟

عدت لمصر برواية: جنازة جديدة لعماد حمدي، والتي ترصد دولة المسجلين خطراً، الجناة الذين لا يتورعون عن اقتراف ذات الفعل مهما نالهم من عقاب، حاولت أن أقتفى المسافة بين دولتهم ودولة البوليس، كيف تسير العلاقة التي يقف كل طرف فيها في مواجهة الآخر، متى يتقاطعان، متى يتفقان علينا نحن المسالمين، كتب أحدهم لا يمكن لكاتب أن يكتب هذه الرواية إلا لو كان مسجلاً خطراً.

الكتابة كذب الحياة الجميل، وأنت لا تعرف جدتي.

قلت لها ذات مرة إن الناس يتناقلون القصص من فمك، يصدقونها بما يصنعه لسانك مهما كانت حقيقتها، لماذا لا نجعل أبي زيد الهلالي حنطي البشرة، الناس هنا لا يحترمون السود، قالت وماذا نفعل في الحكاية الأصلية؟ ، لقد وقع الغراب الأسود في قرعة أمه وهي تتوحم عليه، قلت لنجعل الغراب رمادياً حتى نخفف لون بشرة أبي زيد، صمتت قليلاً ثم قالت لا بأس، هذا كذب جميل أيها الكذاب الكبير.

حين حصل ماركيز على جائزة نوبل، حاوطت بيته هوجة كبيرة من الإعلاميين، من كل بقاع العالم، ظن الأب أن مكروهاً حدث لابنه، لم يستطع أن يشق الصفوف، لكن قلبه اطمأن قليلاً من لمحة الفرح على وجوههم، سأل أقرب واحد له: ماذا حدث؟

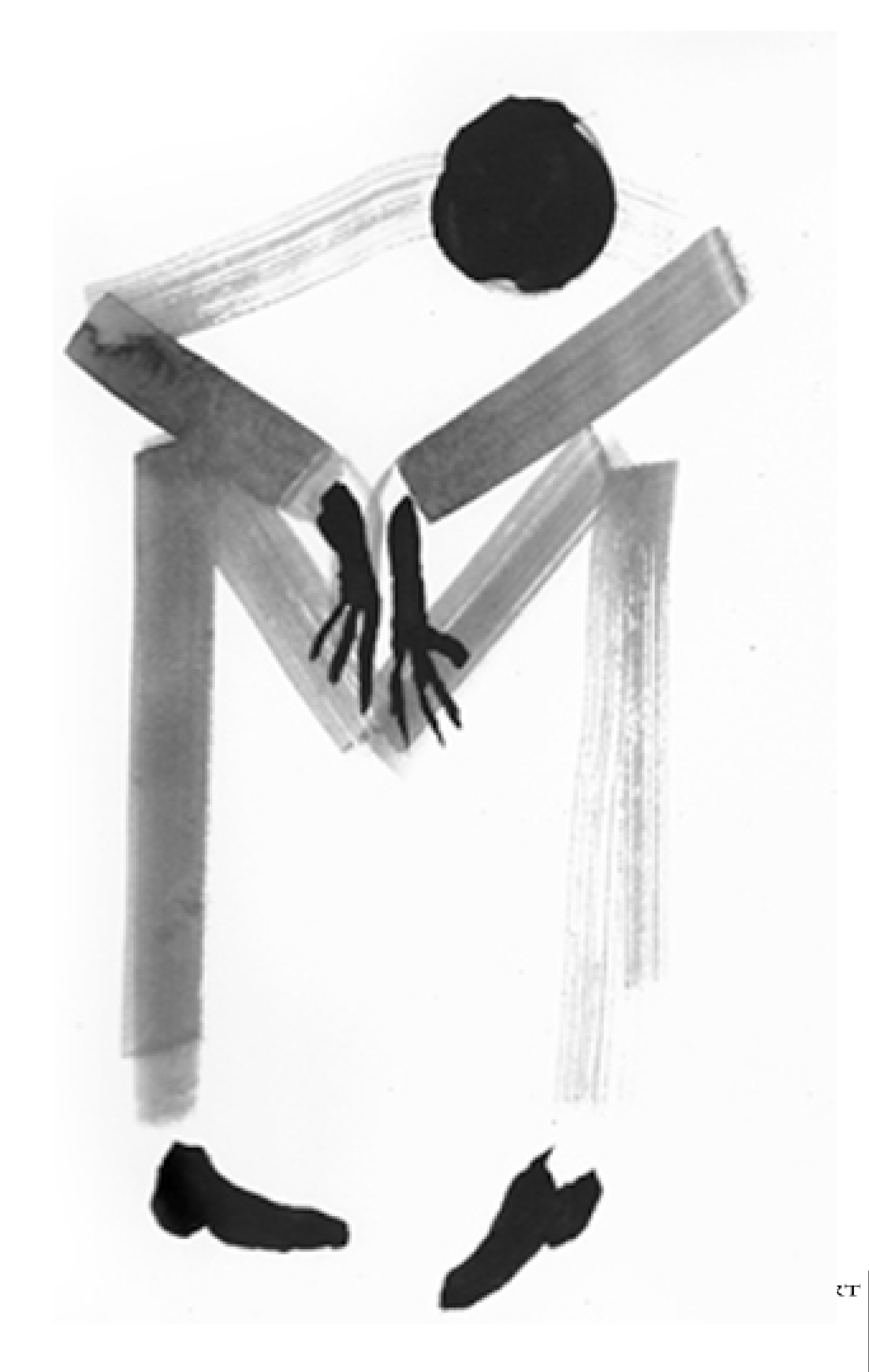
قال: ماركيز حصل على جائزة نوبل؟

والأب الذي لا يعرف شيئاً عن الجائزة استفسر، شرح له الأخر الأمر: إنه يؤلف قصصاً بارعة، فيها من الخيال قدر ما في الواقع.

هدأ الرجل وابتسم ثم قال: نعم،نعم، لطالما كان كذاباً كبيراً.

■

كيف تكتب رواية عن بلد ليس بلدك وأنت لا تعرف الغناء والأمثال وملابس النساء وأشواقهن، كيف تكتب رواية وأنت لا تعرف كيف ترتدي النساء مشدات الصدورفي هذا البلد،وأنت لا تعرف الطعام، وأنت لا تغني بنفس اللهجة.



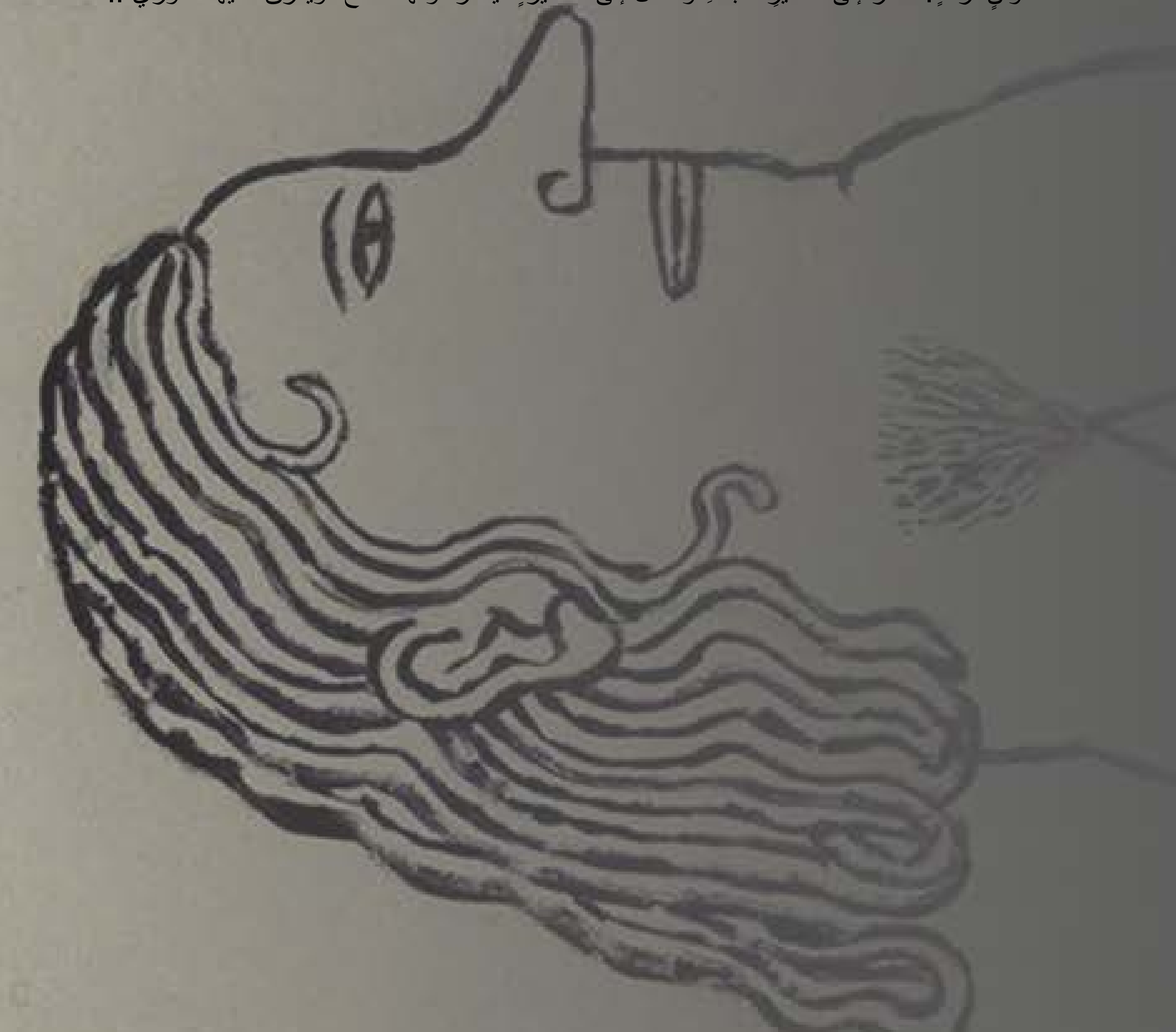


إسماعيل غزالي
المغرب

صفْحةُ مياهٍ آسنةٍ

فلأكتبنَّ قصَّةً قصيرةً أُلطِّفُ بها وحْشةَ هذه السّاعةِ اللقيطةِ. (وكأنّ القصصَ القصيرةَ خُلقَتْ لكي نكنسَ بها قشَّ الفراغِ العتيدِ، أو نحشوَ بها الثقوبَ السّوداءَ في رئةِ الوجودِ الموحِشِ). ليس أيَّ قصَّةٍ قصيرةٍ كيفما اتَّفقَ. بل أعظمَ قصَّةٍ قصيرةٍ على الإطلاقِ ... كيف تبدأ القصصُ القصيرةُ العظيمةُ؟ عليَّ أن أحتكمَ إلى بداياتِ القصصِ القصيرةِ الرّديئةِ أوّلاً، كي أتحاشى السّقوطَ في فخِها. أوّلُ شيءٍ عليَّ تجنُّبُهُ قَدَرَ الإمكانِ: كان ... حَدَثَ ... ذات مرَّةٍ ... إلخ.

لا أجملَ مِنْ أنْ أبدأَ بعصفورِ الدُّوريِّ الذي يرمقُني برأْسٍ مترنّحٍ، على سلكِ الكهرباءِ. حتماً يتحيَّن بُرْهَتَهُ الذّهبيَّةَ، كي ينزلَ إلى قمحِ الجارةِ المنشورِ على حصيرةٍ. غير بعيدٍ منه، يُزَرْزِرُ طائرُ الزّاغِ على آجورِ البنايةِ المقابلةِ، متحيّناً فرصَةَ المارقةَ كي ينقضَّ على زيتونِ الشجرةِ في عَتَبَةِ البابِ، بعد أن امتصَّتْ أسرابُهُ عنبَ الدّاليةِ، وأمسى زبيباً أجوفَ، تكفي رياحٌ كهلةٌ لإسقاطِهِ، فيتناثرُ على الأرضِ، ممَّا يثيرُ امتعاضَ الجارةِ في الأسفلِ، وهي تنبري له غيرَ ما مرَّةٍ، بمكنسةٍ هائشةِ الخيوطِ.
في السّابقِ لَمْ يكنْ هناك سلكُ كهرباءٍ، يشْطرُ الرّؤيةَ من الشّرفةِ إلى نصفَيْن، فيبدو الأمرُ شبيهاً بلوحةٍ باوهاوسيّةٍ. يترنَّحُ السّلكُ ما إن يحطّ عليه عصفورُ الدّوريِّ، أو طائرُ الزّاغِ، ونادراً ما يحطُّ عليه الحَمَامُ.
لا أزعمُ بأنّ سقسقةَ الدوريِّ تُطْرِبُني، ولا يُزعِجُني حتَّى نشَازُ صوتِ الزّاغِ. ما لا أحتملُهُ هو هَدِيل الحَمَامِ، وكم أُعجَبُ لهؤلاء الذين يتغنّون بسجعِ الحَمَام فيما أراهُ أنا نحيبَ نسوةٍ جنائزيّاً لا يُطاقُ.
كذلك يترنَّحُ سلكُ الكهرباءِ عند تحليقِ الدّوريِّ أو الزّاغِ كوترٍ أَطلَقَ سَهْماً، أو كَوَترٍ تهدَّلَ من كونترباص.
حلمتُ ذاتَ مرَّةٍ بنفسِي كبهلوانٍ، لاعبِ أكروبات، أمشي على السّلكِ بتوازنٍ مُبهرٍ، دون أن تصعقَني الكهرباءُ، وفي الأسفلِ كان ناسُ البلدةِ يحتشدُون، غير مُصدِّقين ما أفعلُ، وغير آبهٍ استأنفْتُ المشيَ، أخطو بمهارةٍ على السّلكِ، مقتفياً خرائطَهُ في المدينةِ، بيتاً، بيتاً، زُقاقاً، زُقاقاً، شارعاً، شارعاً، إلى أن وقفتُ عند شرفةٍ، لمحتُ من خلالها امرأةً تتعرَّى أمامَ مرآتِها، وما إن التفتتْ إليَّ بعينَيْها المتَّقدَتَيْنِ زيتوناً، فقدتُ توازني، وسقطتُ ... وفيما أنا أسقطُ هلعاً، كانتِ المسافةُ إلى أسفل لا متناهية، لم أكدْ أصلها، وتأبَّد رُعْبي، بينما لم أبلغِ الأرضَ الصّلدةَ أو مصطبةَ الرّصيف ... حين استيقظتُ. ما أزالُ مبهوراً بعينَيْها الخضراوَيْن، وعُريُها الصّاعقُ يُلازِم ذاكرتي باحْتدامٍ.
ها قَدْ تحقَّق لي اكتشافُ المدينةِ، من خلالِ المشيِ على أسلاكِ كهربائِها في حُلْمٍ، وَقَدْ امتنعَ عليَّ هذا واقعاً، لأنّني مدْمنُ عُزلةٍ، ولا أعيرُ حشودَ الخارجِ انتباهاً. ليس تعالياً، ولكنْ محضَ ملاذٍ من ملاذاتِ حياتي المفتونةِ بالظلِّ والصّمت.
ينزلُ الدوريُّ إلى القمحِ، حذراً يدنو من الحصيرةِ، وعندَ الحاشيةِ يجرِّبُ أَنْ يلتقطَ حبَّةَ قمحٍ، مرَّةً، وثانيةً، وثالثةً، إلى أن يلوحَ في المشهدِ قِطٌّ مُتوثِّبٌ، فيحلِّقُ الدّوريُّ فزعاً ... تتخلَّفُ عن العصفورِ ريشةٌ تتهاوى، فيتقافزُ القِطُّ محاوِلاً إمساكَها. يمتنعُ عليه ذلك، ومع ذلك، يستأنفُ ملاحقتَهَا بمخالبِهِ اللّامعةِ، إلى أن تستقرَّ على صفحةِ مياهٍ، في جَفْنَةٍ بالمحاذاةِ. هي الجَفْنَةُ ذاتُها التي غسلتْ فيها الجارةُ القمحَ. خائباً اسْتندَ القطُّ إلى حافَّتِها، مُراقِباً رقصةَ الرّيشةِ في الجَفْنَة. ما أشبهَ الجَفْنَةَ بِبُحَيْرَةٍ إفريقيّةٍ، وما أشبهَ ريشةَ الدّوريِّ بزوْرقٍ شراعيٍّ. لا شأْنَ لي بمَنْ يركبُ الزّورقَ في خيالي الآن، أو خيالِ هذه القصَّةِ القصيرةِ الطّائشِ، ولا شأنَ لي بالعاصفةِ التي قد تحْدُثُ عمَّا قريب، وفي غالبِ الظنِّ، سَيَعْقُبُ ذلك غرقٌ مَهولٌ، ووو ...
لَمْ تظهرِ الجارةُ في المشْهدِ بعْدُ، فهي مطمئنَّةٌ على قمْحِها، لأنّ قطَّها الشّقيَّ، يحْرُسُ بضراوةٍ ونباهةٍ، حصيرتَها المصنوعةَ من نباتِ الدّوم ... لا شأنَ لي بالحصيرةِ التي ورثتْها عن أُمِّها، وفي الواقع جَدَّتُها مَنْ نَسَجَتْها بأصابعِها الموشومةِ، وهي تحتفظُ بها كقطعةٍ حميمةٍ، لَنْ تفرِّطَ فيها أبداً، وَإنْ كانت تسْتعْمِلْها لِنَشْرِ القمحِ، فليس تبخيساً، بل تقديراً ... أكثرُ من ذلك، لا شأنَ لي بالمرَّاتِ التي ضُوجِعَتْ فيها الجارةُ على الحصيرةِ ذاتِها، بخاصَّةٍ أيَّامَ الصّائفةِ القائظةِ. ها نباتُ الدّومِ، الذي صُنِعتْ منه الحصيرةُ، يتوقَّدُ أَخْضَرَ في مُخيِّلتي، وَيَعِنُّ لي قبلَ أن تقتلعَهُ الفؤوسُ، متوقِّداً، مُشَعْشِعاً، في الجبلِ الشّاهق، وَ"حَبُّ الغاز" ينقشعُ أَحْمَرَ، قانياً، من فجواتِهِ، أشبه بأحمرِ الشّفاهِ الذي تضعُهُ الجارةُ الآن في المرآةِ (حسبما تُمليهِ عليَّ عرَّافةُ تخميناتي) ... يُهَسْهِسُ نباتُ الدّومِ في أُذنَيَّ الآن، وقد لاعَبَتْهُ الرّياحُ الآتيةُ من الشَّمال حيث ينسابُ النّهرُ في السّفحِ كأُفعُوانٍ أرْقطٍ. أُنْظُرُ إلى مصيرِ النّباتِ وَقَدْ آلَ إلى حصيرةٍ، يُنْشَرُ فوقَها القمحُ، ويذْرقُ عليها الدوريُّ ..



مصيرٌ أَلْطفُ من مصيرِ شخصيَّاتِ هذه القصَّةِ القصيرةِ، ربَّما أَلْطفُ منْ مصيرِ كاتِبِها ...

لا شأنَ لي بالرّموزِ التي دمغتْ بها جَدَّةُ الجارةِ الحصيرةَ: أثرُ قَدَمِ طائرٍ. أثرُ قَدَمِ أسدٍ. هيكلُ سمكةٍ. عيونٌ مكعَّبةٌ ... ولا شأنَ لي بألوانها: الأسودِ والأحمرِ والأخضرِ والأصفرِ ... ما يشغلُ بالي هو ما لَمْ أذْكرْه حتّى الآن. هل نسيتُ ذلك حقّاً أَمْ تَعَمَّدْتُهُ؟ ربَّما هذه القصَّةُ القصيرةُ ما أخْفى الأمْرَ إلى حينٍ، وهذا أوانُ إفشائِهِ: الجارةُ حديثةُ العهدِ بالسّكنِ في الزّقاقِ، ومُنذُ حلَّتْ في المكان لَمْ أَرَ وَجْهَهَا بعد. بلى، مُجْمَلُ المُصادفاتِ التي لمحتُها سريعاً، كانت بوضْعٍ جانبيٍّ، أَوْ ظهْرُها إليَّ، وما غنمتُ بعد مرورِ هذا الوقتِ كلِّهِ اكتشافَ وجهِها الفاتنِ على حَدِّ قولِ بعضِ المُتلصِّصين على سبيلِ الثّرثرةِ، ومرضِ الخوْضِ في أعْراضِ البشرِ.

ربَّما يكونُ اليومُ الأمثلَ للظّفرِ باكتشافِ وجهِها بعد أن نشرتِ القمحَ على حصيرةِ الدّومِ، وبذا لا أختلفُ كثيراً عن عصفورِ الدّوريّ، وطائرِ الزّاغِ، فكلُّنا أصحابُ مآربَ في هذا اليومِ الخريفيِّ الفاقعِ.

كيف أُقْنِعُ هذه الجارةَ بأنّ جَدَّتها لَمْ تغادرْ حصيرتَها؟ لا أعني أنّ روحَها سكنتِ الحصيرةَ، وهذا تحصيلُ حاصلٍ، وإنّما أعني أنّ سيرةَ الجَدَّةِ التي لَمْ تُفصِحْ عنها لأحدٍ، هي طَيُّ شفراتِ حصيرتِها ونسيْجِها!

تتمايلُ عساليجُ شجرةِ الزّيتونِ، بفعلِ انقضاضِ طائرِ الزّاغِ على فَنَنٍ من أفنانِها، وهو يحاولُ قَطْفَ ثمرةٍ، بينما يَتْرُكُ القِطُّ حافَّةَ الجَفْنَةِ، مترصِّداً إيَّاهُ، لكنْ في إجْفَالٍ ... ما الذي أَجْفَلَ القِطَّ؟ سوادُ الزّاغِ؟ حدْسُهُ بحدوثِ شيءٍ مريبٍ أَمْ خوْفٌ طبيعيٌّ أَوْ لِنَقُلْ ارْتباكٌ من هذا الطّائرِ المُزْعِج ...؟

يا للحظِّ التّعيسِ، للزّاغِ الشّقيِّ، فبعد أنْ أهْدرَ طاقةً بشقاءٍ في الحصولِ على ثمْرةِ زيْتون، انفلتتْ مِنْ منْقارِهِ، وَسَقَطَتْ ... أيْن؟ في الجَفْنَة ذاتِها. ارْتبكتْ صفْحةُ مياهِ الجَفْنَة، ومَاجَتْ، واضطربتْ، وانثالَ بعضُ رذاذِها خارجَ مدارِها، وأصابَ القِطَّ الذي اقشعرَّ لها في الحينِ. نزلتْ حبَّةُ الزّيتونِ لتسْتقرَّ في قَعْرِ محيطِ الجَفْنَة، بينما تأرْجَحَتْ ريشةُ الدوريِّ على صفْحةِ المياهِ، يَمْنةً ويَسْرةً، وَلَمْ تَهْدَأْ إلّا بعدَ مرورِ ساعةٍ أشبه بالأبديّةِ، وكانت محظوظةً إذْ لَمْ تتبلَّلْ عنْ آخرِها، إذْ ما تزالُ مُحْتفظةً بألقِها تختالُ على سطْح بُحَيْرَةِ الجَفْنَةِ.

سقُوطُ ثمْرةِ الزّيتون من منقارِ طائرِ الزّاغ في مياهِ الجَفْنَة، ليس بالأمرِ الاعتباطيِّ. حتماً سَيَعْقُبُ ذلك أشياءُ كارثيّةٌ ذاتُ مضاعفاتٍ وخيمةٍ، مثل زلزالٍ في النّصْفِ الآخرِ من الكوكبِ! أظنُّهُ تسونامي سيعْصِفُ بمحيطٍ في ساحلٍ آهلٍ بأمريكا أو آسيا ... لعلَّ الشّيءَ المريحَ هو عدمُ تبلُّلِ الرّيشةِ عن آخرِها؟ أَهُوَ فَأْلُ خَيْرٍ ما تَعنيهِ؟ ما يُشْبِهُ توازُناً مرغوباً تغْمزُ به حالةُ الرّيشةِ، ما أعنيهِ، مقابلَ الاضْطراباتِ أو الاخْتلالاتِ التي حدثتْ، وما تزالُ تحْدُثُ أو ستحْدُثُ ... على الأقلّ في هذه القصَّةِ القصيرةِ ...

عادَ القِطُّ أدراجَهُ إلى الجَفْنَةِ بعد أنْ انْتفضَ، ونشَّفَ فرْوتَهُ، راصداً حبَّةَ الزّيتونِ مستقرَّةً ككوكبٍ مجهولٍ في سديمِ القاعِ ... استغربتْ عيناهُ الغابويَّتَيْن حجمَ ثمرةِ الزّيتون، التي بدتْ له مضاعفةً، وأكبرَ من ثدْيِ صاحبةِ البيْت، أو مؤخِّرتِها المكْتنزةِ.

لا شأْنَ لي بالغيابِ الملحوظِ لزوْج الجارةِ وهو سِكِّيرٌ في الظنِّ الغالبِ. لا شأْنَ لي بما تقْترفُهُ الجارةُ الآنَ في الدّاخلِ (تحْلقُ عانتَها بالتّأكيد). لا شأْنَ لي بالزّاغِ والدوريِّ وشجرةِ الزّيْتونِ والدّاليةِ وسلكِ الكهْرباءِ والقمْحِ والحصيرةِ والقِطِّ ...

لعلَّ ما يسْتأثرُ بانْتباهي الآن، هو الجَفْنَةُ ... الرّيشةُ المتهاديةُ على صفْحةِ المياه في الأعْلى، وحبَّةُ الزّيتونِ الغارقةُ في القاعِ ... مَنْ منَّا حَبَّةُ الزّيتونِ، وَمَنْ منَّا ريشةُ الدّوريِّ، أيَّتُها الجارةُ الغائبةُ عن المشْهدِ؟

لا شأْنَ لي بهذه القصَّةِ القصيرةِ التي لَمْ أكتبْها بعد. إذْ هي مَحْضُ صُورٍ لئيمةٍ هاجستْ رأْسي الشّيطانيّ، وتلاعبتْ بمخيِّلتي الكابوسيّةِ يَمْنَةً ويَسْرَةً. بَلْ لا شَأْنَ لي بالقصَّةِ القصيرةِ الأعْظمِ على الإطْلاق التي كُنْتُ أنْوي كتابتَها، ليْسَ إخفاقاً، وإنّما تسْتحقُّ التّأجيلَ كما كلّ مرَّة ...

فلأنتعلنَّ حذائيَ الرّياضيَّ، ولأجازفنَّ بالخروجِ من الشُّقَّةِ المأجورةِ. إلى أين؟ المقهى وبؤسُهُ؟ الشّوارعُ ومتاهتُها؟ المكتبةُ وملاذُها؟ الحانةُ وهاويتُها؟ البرِّيَّةُ وخلاصُها؟ الجبلُ وجلالةُ سُمْقِهِ؟ النّهْرُ وأُفعُوانيَّتُهُ؟

اسْتأنفَ رأْسي هديرَهُ كشاطئٍ مهجورٍ، وَلَمْ تَشَأْ أَنْ تتوقَّفَ هواجسُها اللقيطةُ عن التّناسلِ:

- ماذا لَوْ فتحتُ البابَ، وألفيْتُ الجارةَ واقفةً على أُهْبَةِ أَنْ تَطْرقَهُ ... صائحةً بغنجٍ بعد السّلامِ بشفَتَيْن متوقِّدَتَيْن احْمراراً، أشبه بِحَبِّ الغاز (حَبِّ الغاز نَفْسُهُ الذي صُنِعَتْ مِنْ نباتِ دومِهِ الحصيرةُ):

- هلَّا ساعدتَني في إدْخال حصيرةِ القمْح، إذ السّماءُ تزخُّ، ولا بدَّ أن عاصفةً ضاريةً ستهبُّ بعد حينٍ ...؟

- أيُّها النَّذْلُ ... قلتُ لنفسي وأنا أربطُ خيْطَ الحذاءِ.

توقَّعْتُ ما إنْ أفتحَ البابَ، أُلْفِي القِطَّ متأهِّباً ليتودَّدَ ويتلمَّسَ كعبَيَّ، وعلى سِلْكِ الكهْرباءِ، توقَّعْتُ أنْ يؤوبَ عصْفورُ الدّوريِّ، متربِّصاً ومُمنّياً النَّفْسَ أنْ يُرافقَني القِطُّ في جوْلتي، كَيْ ينْتهزَ الغيابَ ويقْتاتَ ما تيسَّرَ من القمْحِ، كذلك طائرُ الزّاغِ الرّاصدُ منْ سطْحِ بنايةِ الآجورِ، يحْتاجُ أنْ يُجرِّبَ محاولةً ثانيةً، مع حَبَّةِ زيتونٍ أُخْرَى، لَنْ تسْقطَ منْه بأيِّ حالٍ من الأحوالِ ...

كلُّ ما توقَّعتُهُ هَبَاءً ...

اخْتفتْ حصيرةُ القمْحِ كأنّما الجارةُ أدْخلتْها سريعاً بينما كنْتُ مُنْهمكاً في ربْطِ الحذاءِ والنّزولِ. لا بدَّ أنّها حريصةٌ على عدمِ كشْفِ وَجْهِهَا لي!

لا قِطَّ أيْضاً! هل يكونُ هو الآخرُ في الدّاخلِ؟ ولكنْ أليستْ هذه هي المناسبةَ الأمْثلَ لعصفورِ الدّوريِّ وطائرِ الزّاغِ، كَيْ يظفرَا معاً، كلٌّ على حِدَةٍ، الأوّلُ بالقمْح، والثّاني بثمْرةِ الزّيتونِ ...؟ هُمَا أيْضاً اخْتفيَا!!

وَحْدَهَا الجَفْنَةُ عزْلاءَ كانتْ ما تزال تُرابِطُ في مكانِها، لكنْ، ما مِنْ ريشةِ دُوريٍّ على صفْحةِ المياهِ، ولا حبَّةَ زيْتون في القاعِ أيضاً!!

دَنَوْتُ من الجَفْنَةِ، وَأَلْقَيْتُ نظْرَةً ... لَمَحْتُ سحابةً بيضاءَ تنْعكسُ على صفْحةِ المياهِ، وغير بعيدٍ مِنْهَا قُرْصُ الشّمسِ يَلْمَعُ أَوْ يُرقْرقُ ... كأنّ السّحابةَ البيضاءَ احْتلَّتْ مكانَ ريشةِ الدوريِّ، وَقُرْصَ الشّمسِ عَوَّضَ حبَّةِ الزّيتونِ!

اسْتغْرقْتُ زمناً، على ما يبْدو، في التأمُّل المشْدوهِ، مُسْتغْرباً انْعكاسَ سحابةٍ بيْضاءَ وقُرْصُ شمْسٍ ما مِنْ وُجُودٍ لهما في سماءِ اللحْظة، إذ الجوُّ مُلبَّدٌ، مُتغوّلٌ، يُنْذِرُ بعاصفةٍ شيطانيّةٍ ...

حتَّى إنّي لَمْ أَسْمَعْ للبابِ صريراً، ولا للخُطَى هَسيساً، إذْ لاحَ وجْهُ الجارةِ فاتناً بالفعْلِ، لأوّلِ مرَّةٍ أراهُ، نعمْ، أراهُ لأوّلِ مرَّةٍ، وَأَيْن؟!؟ مُنْعكساً على صفْحةِ مياهِ الجَفْنَة نفْسِها ...

كانت تقفُ خلفِي، وهي ترْنو إلى الجَفْنَةِ قائلةً:

- هل سقطَ منكَ شيءٌ في مياهِ الجَفْنَةِ؟

احْترتُ بين أنْ أُطيلَ النّظرَ إلى وجْهها الفاتنِ مُنعكساً على صفْحةِ مياه الجَفْنَةِ أَمْ أَلْتفتُ إليْها كيْ أَكْتشفَ النّسخةَ الأصْلَ، وفي التّردُّدِ بيْن هذا وذاك، نَبَسْتُ لنفْسي:

- مَنْ سقطَ فِعْلاً، هو أنا.

- ماذا؟

اسْتفْهمتْ، وَكُنْتُ أعْتقدُني هَمَسْتُ لنفسي، فاسْتدرْتُ إليْها ... أكادُ أعْرفُها ولا أعْرفُها في آنٍ ... أين سبقَ لي رُؤيتها أَوْ لقاؤُها؟ برقتِ التّساؤلاتُ مُحتدمةً في رأْسي ... قلتُ لها:

- عُذْراً سيِّدتي، لَمْ أَرَ أَجْمَلَ من مرآةِ جَفْنَتِكِ في حياتي قاطبةً.

تلقَّفَتِ الجَفْنَةَ، وَسَقَتْ بنصْفِ مياهها شجرةَ الزّيْتون، وبالنّصْفِ الآخرِ سَقَتْ الدّاليةَ. دَخَلَتْ وقبل أنْ تصفقَ البابَ وراءَها قالتْ لي:

- حَسِبْتُكَ جاراً حكيماً، وإذا بكَ كما يُروِّجون محْضُ مجنونٍ.

ما أشبهَ صفيقَ البابِ بصفْعةٍ على خدِّي. لمسْتُ خدِّي وإذا بشيْءٍ لزجٍ يعْتكرُه. كانَ ذرقَ عصْفورِ الدّوريِّ، الذي لاحَ فجأةً على سلْكِ الكهْرباءِ، وفي الجوارِ تناهى إليَّ شُحاجُ طائرِ الزّاغِ، كما لو يسْخرُ منِّي شامتاً ... هائماً بِغَيْرِمَا دليلٍ، وجدتُني مِنْ حيْثُ لَمْ أُخَطِّطْ على ناصيةِ النّهْرِ. قلْتُ لنفْسِي، وأنا أتأمَّلُ وجْهي على صفْحةِ مياهِ النّهرِ الرّاكدِ:

- كيْف فاتَني أنّ وَجْهَ جارتي الفاتنَ هو نفْسهُ وجْهَ المرْأةِ التي اخْتلسْتُ النّظرَ إليْها من الشّرفةِ في الحُلْم، وكانتْ تتعرَّى أمامَ مرْآتِها، وما إنْ اسْتدارتْ لتكْتشفَنِي أقفُ على سلْكِ الكهْرباء كبهْلوانٍ، سقطْتُ فاقداً توازنِي، ليْس بفعلِ حركةٍ خاطئةٍ، ولكنْ بتأثيرِ صاعقٍ من برْقِ وجهِها الآسرِ، أوْ عاصفةِ الغابِ المُحْتشدِ في عيْنَيْها الخضْراوَيْن؟!

اضْطربتْ صفحةُ النّهْرِ الرّاكدِ، إذْ أَلْقى شخْصٌ زجاجةَ خمْرٍ احْتسى حثالتَها للتوِّ ... انْعطفْتُ برأْسي إليْه، وإذا به يُشبهُ زوجَ الجارةِ النّحيفَ، بلْ هو نفْسُه، كيْف تخْفَى عنِّي هيْئته المترنِّحة؟!

سمعْتُهُ يهْذرُ، وهو يتعرَّى كما لو سيغْطسُ بعْد حين:

- ليس على القصَّةِ القصيرةِ أنْ تكونَ أعْظمَ على الإطْلاقِ ... عليْها أَنْ تكونَ قصَّةً قصيرةً وكفى.

نَبَسَ وَغَطَسَ في النّهْرِ الرّاكدِ. ما إنْ غاصَ في المياهِ، أَمْسَى النّهْرُ راكضاً على غيْرِ عادتِهِ، مُنْساباً كأُفعُوانٍ أرْقطَ، تدْمغُهُ ألْوانُ الحصيرةِ نفْسِها، الأسْودُ والأحمْرُ والأخْضرُ والأصْفرُ.

انْتظرْتُ أنْ يطْفوَ، وَلَمْ يَظْهَرْ له أثرٌ.

■



صلاح هاشم مصطفى
مصر

بازوليني ...
السينما ضد الفاشية

ترى من يكون هذا الـ " بازوليني"، الذين يحتفلون هنا في باريس - عاصمة السينما في العالم ومن دون جدال - بمرور 100 سنة على ميلاده، ويخصصون له مهرجانا في إحدي دور العرض السينمائي في "الحي اللاتيني في قلب باريس، عاصمة النور، يعرض مجموعة من أبرز الأفلام التي أخرجها، وجعلته يدلف الى تاريخ السينما العالمية، من أوسع باب ؟
ثم ماهي الإنجازات والإضافات، الفنية والفكرية، الجمالية والفلسفية، التي حققها بازوليني ،من خلال كتاباته وأعماله، ليصبح هكذا، أحد أهم وأعظم المخرجين في السينما العالمية ؟
لم يكن بازوليني ،الذي عثر على جثته- المشوهة - مقتولا في الشارع العام، وسط ركام من النفايات بجوار البحر ، في منطقة " أوستي" القريبة من مدينة روما العاصمة، في ليلة الثاني من نوفمبر 1975، وثبت من تشريح الجثة، التي كانت غارقة في الدم، أنه قد تعرض لضرب مبرح، بآلات حادة، في جميع أنحاء جسده، وأن جثته دهست، بواسطة سيارة، مرت على جسده أكثر من مرة، مما أدى الى نفجار كبده..
ثم تبين من خلال التحقيقات الجنائية، أنه لقى مصرعه، على يد شاب مجرم متشرد في السابعة عشرة من عمره، يدعي بينو ، وكان بازوليني -المعروف بمثليته الجنسية- صطاده من حانة ،ليمارس معه الجنس، ثم اختلفا لأمر ما، وتعاركا..
ولما سقط بازوليني، إثر ضربة عنيفة على الأرض، سارع الشاب الى الهرب، فأخذ سيارة بازوليني من نوع الفا روميا، وانطلق بها،غير أنه لم يكن يحسن قيادة هذا النوع ، وفي محاولته التحكم في السيارة،دهس ومن دون قصد، أكثر من مرة، على جثة بازوليني، المنبطحة على الأرض، والغارقة في الدم..

لم يكن بازوليني، الذي راح ضحية لهذه الجريمة الفضائحية البشعة- جريمة أم " مصيدة "، دعنا نرى ؟ - وهو في الثالثة والخمسين من عمره، وروجت - أو بالأحرى صفقت-الصحافة البرجوازية اليمينية الفاشية لمقتله، من خلال نشر صورة جثته المشوهة، على صدر صفحاتها الأولى، و الذي يحتفل العالم أجمع هذا العام 2022،بمرور مائة عام على ميلاده، من خلال العديد من التظاهرات والفعاليات الفنية و السينمائية، في إيطاليا وفرنسا وأنحاء العالم..

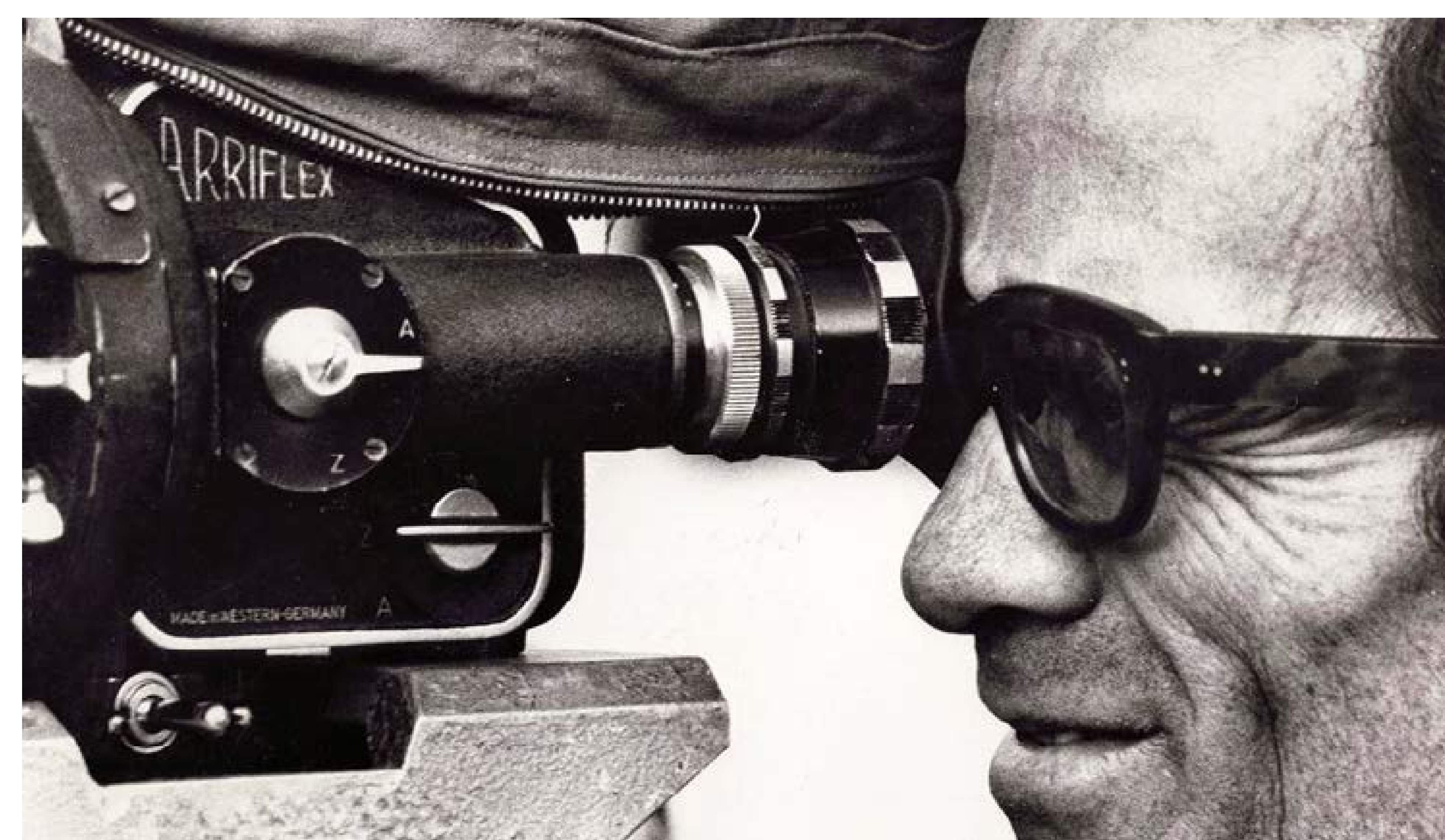
المخرج

لم يكن بازوليني، مجرد مخرج سينمائي إيطالي شهير، بعدما إرتبط إسمه بالعديد من الأعمال السينمائية العبقرية الشاعرية المتميزة، مثل فيلم " آكياتون"- المتسول، وفيلم " ألف ليلة وليلة "، وفيلم - -THEO-REME - وتعني نظرية أو فرضية- وفيلم " حكايات كانتربري " - وفيلم " ديكاميرون"، وفيلمه " إنجيل متى " البديع، سينما " الشعر المصفى " PURE POETRY - التي أضافت الى سينما " الواقعية الجديدة " في إيطاليا، وصارت من كلاسيكيات السينما العظيمة..

الشاعر

بل كان يازوليني وأولا شاعرا ، من أعظم الشعراء، الذين أنجبتهم إيطاليا، على حد قول الروائي الإيطالي الكبير ألبرتو مورافيا، ولذا كان موته- أو بالأحرى قتله وسحله وإغتياله، على يد السلطة الفاشية ، سلطة الديمقراطية المسيحية، الحكومة والنظام - وبمنطق فليمت إذن لنستريح من شره - " كارثة "، وخسارة كبيرة وفادحة، للفن والفكر والثقافة،ليس فقط على المستوى الإيطالي والاوروبي، بل على مستوى العالم، والإنسانية جمعاء..

لماذا ؟



المفكر

لأن بازوليني لم يكن فقط شاعرا إيطاليا كبيرا ،كما ذكر ألبرتو مورافيا، بل كان ايضا مفكرا كبيرا - دعنا نرى..السينما فكر أولا ؟ - اعتنق الماركسية، وانضم الى الحزب الشيوعي الإيطالي، وظل مؤمنا بمبادئ وأفكار الماركسية، والمادية الجدلية، والنضال ضد الفاشية، والتعصب والإرهاب، حتى بعد طرده، وسحب بطاقة عضويته من الحزب الشيوعي الايطالي، إثر اتهامه بارتكابه الفاحشة، وممارسة الجنس، مع ثلاثة من طلبته، عندما كان يعمل مدرسا ،وعمره 27 سنة، في إحدى قرى الريف الإيطالي، وفصله من المدرسة..

وحدة الفنان والشاعر المفكر

يقول الكاتب الفرنسي رينيه سيكاتي، مؤلف كتاب " بازوليني .سيرة "- الصادر عن دار نشر جاليمار عام 2005، أننا لايجب أن نعتبر مقتل بازوليني، وهو في سن الثالثة والخمسين، أمرا ماسوفا عليه، كما لو كان بازوليني ، مات هكذا- واحسرتاه- في " عز شبابه "، وأن الزمن لم يمهله، لكي ينجز الكثير من مشروعاته..
بل يؤكد على أن بازوليني ،قد عاش بالفعل حياة قصيرة، لكنها كانت يقينا مليئة بالإنجازات، فقد كان لديه، وقبل أن يقتل- أو بالأحرى يغتال - من قبل السلطة الفاشية الإيطاليه، الكثير من الوقت، لأن يوقع باسمه، على العديد من الروايات،ودووابن الشعر، والأفلام، والمقالات النقدية والسياسية والصحافية، والترجمات. بل وكذلك العديد من اللوحات الفنية التي رسمها بفرشاته.
(..كانت "الأعمال الكاملة" - أدبية وفكرية وفلسفية -لبازوليني التي نشرت بعد وفاته، تضم عشر مجلدات، وكان المجلد الواحد، يشتمل على مابين 1200 و200 صفحة ، وكانت رواياته، من أفضل الروايات مبيعا، كما كانت أعماله السينمائية كلها في ماعداعدة أفلام، لم يحالفها النجاح التجاري، مثل فيلم "ميديه" - MEDEE - بطولة مغنية الأوبرا الشهيرة ماريا كالاس - من روائع السينما العالمية، التي حصدت له العديد من الجوائز في المهرجانات السينمائية العالمية، وحققت له شهرته في العالم، وبخاصة من خلال تحفته " إنجيل متى".

سينما ضد الفاشية

والأهم من كل ذلك أن بازوليني، انحاز في جميع أفلامه الى الفقراء المعدمين المهمشين في كل أرض، وكرس مع أفلامه لمحاربة الفاشية، وكان فيلمه الأخير " سالو أو 120 يوما في سدوم " علامة من علامات السينما المناهضة للفاشية، بل لقد تجرأ بازوليني وأعلن في أعقاب، بعض التفجيرات والحوادث الإرهابية في إيطاليا في فترة الستينيات ،التي سميت بـ "سنوات الرصاص " ، وكتب مقالا يشير فيه بأصابع الاتهام الى أشخاص بعينهم في السلطة والبرلمان والقضاء، والحكومة، والبرجوازية، وحكومة الديمقراطية المسيحية..
أجل لم يكن بازوليني عندما قتل ، مبدعا، وكان - كما يظن البعض- مازال مبدعا شابا، ويضيف سيكاتي، أن بازوليني كان يشعر، قبل موته، بأنه :" .. قد استهلك حياته وسنوات عمره الـ 53، في ما لاحصر له، من المعارك السياسية، والأخلاقية، والجمالية، التي جعلته يمثل أمام المحاكم الإيطالية ،في أكثر من ثلاثين قضية،رفعت ضده،،واتهمته بالإساءة إلى إيطالياالوطن، والدين،والكنيسة،والشرطة، والجهر علنا في الإعلام والتليفزيون، بشذوذه الجنسي..
كما كان يشعر بالوحدة لاشك ،على المستوى الشخصي ، على الرغم من التفاف مجموعة كبيرة من أصدقائه ومعاونيه- مثل الكاتب الروائي والناقد السينمائي البرتو مورافيا والممثلة لورا بيتي - حوله، كما كان يشعر بالوحدة،في حياته، كشاعر ومفكر ومبدع ومخرج كبير
لماذا ؟
لانه كان يعتقد، بأن " انتصاراته السينمائية" - من خلال نجاح الكثير من أفلامه - جرّت عليه الكثير من المشاكل، و الكثير من سوء الفهم أيضا..
وكان بازوليني قبل موته، قد شرع في كتابة رواية بعنوان " قصيدة "- POEME - ، ويفكر في عدة مشروعات لأفلام، ولم.. يقل كلمته الأخيرة بعد..
لكنه كان قد قضى وقتا كبير ا جدا، في التعليق على، وتبرير، وشرح وتفسير ، والدفاع أيضا - وبجسارة، وشجاعة منقطعة النظير - عن قناعاته ،وأفكاره، وخياراته الإيديولوجية، والفنية، والشخصية أيضا..
ذلك لأن بازوليني كان يؤمن ك"شاعر مدني" - كما يضيف سيكاتي - بأن من واجب كل شاعر، وكل فنان ، أن يجهر برأيه- بحرية ،وبشكل علني - في القضايا التي تهم وتشغل الناس، وأن تكون له أيضا كلمته ، حتى لو لم يكن من رجال السياسية..
من الصعب-كمايذكرسيكاتي في كتابه " سيرة بازوليني " - PASOLINI.BIOGRAPHIE - من الصعب الحديث، عما كان يمثل، هذا المبدع والمفكرالإيطالي الكبير،المتعدد المواهب والمشارب والمشاغل

والاهتمامات..
فقد كان لاينتمي الى هذا البلد - إيطاليا -، الواقع تحت سيطرة " العولمة "، ولم يكن ينتمي أيضا - وفي ذات الوقت - الى هذا المجتمع الإيطالي الذي صار مشوها، بسبب حركة "التصنيع" ،التي قضت تماما على الريف،و فرّغت القرى الإيطالية من أهلها وسكانها، وجعلت بازوليني، يعلن عن موت الريف الإيطالي في ديوانه بعنوان " الشباب الجديد " الصادر عام 1974"،
والذي يتبرأ فيه بازوليني من أشعاره الريفية الرائعة، التي كتبها في عشق ومديح قرية " فوريول " الصغيرة، التي عاش فيها مع أمه، الحب الكبير في حياته، هذه الأم الحنون التي شجعته على كتابة الشعر، وهو لم يبلغ الثامنة بعد، من عمره.. ..
كان بازوليني متجذرا - وبعمق - في العصر الذي أنجبه ، والظروف التي صنعته، كان إبن زمنه ، كما يقول عنه سيكاتي - كل يوم، ..ويوما بعد يوم ..
ومع ذلك، فقد كان بازوليني، أكثر قربا من الفنان ميكل أنجلو، والشاعر الإيطالي العظيم دانتي، منه الى الكتاب والمخرجين، الذي نما بازوليني وكبر ، وظهرت أعماله الإبداعية وسطهم ..
كان بازوليني معاصرا لـ إيلسا مورانتي، وآنا ماريا أورتيس، وجورجيو باساني، وستدرو بينا، لكنه كان يبدو - وسط هذه المجموعة ،من الكتاب والشعراء والروائيين الإيطاليين التي كان يكن لها كل إعجاب وتقدير، - كما لو كان من سكّان كوكب آخر..
كما كان بازوليني معاصرا، للمخرج الإيطالي الكبير فردريكو فيلليني(- شارك بازوليني في كتابة فيلم " الحياة الحلوة " - لا ودلشي فيتا - كما كتب له سيناريو فيلمه " ليالي كابيريا - وكان فيلليني وعده، بأن ينتج له فيلمه الأول ، لكنه سرعان ما تراجع، على الرغم من أن بازوليني، استطاع وحده أن يفتح بأفلامه سكة جديدة للسينما..
وجعل للسينما " وظيفة" أخرى، غير تلك الوظيفة، التي كان وضعها لها من قبل، بعض عباقرة هذا الفن ،من المخرجين المبدعين،..
ولهذا، يمكن القول، أن بازوليني ينتمي الى عائلة الياباني ميتزوجوشي، واالسويسري جان لوك جودار، والإنكليزي شابلن، والدانمركي كارل دراير، والفرنسي بريسون، ومورنو، وكل هؤلاء المخرجين الذين كانوا يفتشون في "التعبير السينمائي"، عن شيء آخر، غير كونه بديلا، للسرد الروائي، والدراما المسرحية، هؤلاء المخرجين الذين كانوا يبحثون ويفتشون ،عن نهج وسبيل.. الى الواقعية الشعرية..
إن دور بازوليني في السينما، والشعر، والرواية، والنقد، والصحافة، والتعليم، والمسرح، والمنشور السياسي، والاخلاقيات الجنسية، لا يمكن فهمه، إلا في إطار الزمن الذي الذي ولد فيه بازوليني، وكبر، لكي يلتقي بالموت، في نهاية المطاف..
وكان من الممكن، أن تتغير طبيعة هذا الدور، وبكل ماحققه فيه بازوليني من إنجازات وإضافات ، لو كان ولد في زمن آخر، وصار معه مثلا،،
معاصرا لدانونزو، أو معاصرا لدينو كامباني، أو معاصرا لناني موريتي، وزمنه، في القرن العشرين..
إلا أن بازوليني، كان إبنا للفاشية، وزمنها، وشاهدا على صعود البرليوسكونية - نسبة إلى رئيس الوزراء الإيطالي برليسكيوني..
وابنا للناقد الفني الايطالي الكبير روبرتو لونجي- درس بازوليني في جامعة بولونيا على يديه، تاريخ وفلسفة الفن..
وابنا للمخرج الإيطالي الكبير روبرتو روسوليني، ونحن نعرف مثلا، الى أي حد استطاع مخرجنا المصري الكبير شادي عبد السلام- بفضل دعم وتشجيع روسوليني، وأثناء تواجده في مصر- أن ينجز رائعته " المومياء "، ولكل العصور..
وابنا للشاعر الغنائي الإيطالي الكبير باسكولي، وللكاتب الروائي فيرجا ،من صقلية..
كما كان بازوليني أخا لمورافيا،وجودار، وجادا، وبينا، وفاعلا ومؤثرا، في المشهد الأدبي والسياسي والسينمائي في إيطاليا ، في فترة الخمسينيات ، والستينيات، والسبعينيات..

بازوليني وروما وهوليوود

وكان من الطبيعي،في بداية فترة الخمسينيات، أن يندمج كاتب شاب، صاعد وواعد، وصاحب موهبة كبيرة مثل بازوليني، يندمج بسهولة مع فرق كتاب السيناريو، التي كانت تعمل آنذاك في الإذاعة الإيطالية، ومدينة السينما الإيطالية " الشيني شيتا "..
في تلك الفترة كانت السينما الإيطالية تعيش لحظات تألق و انتصار، انتصار ليس فقط على المستوى الفكري والفني، بل وعلى المستوى التجاري أيضا..
لم تكن روما وقتذاك، تقف ضد ، أو تحارب هوليوود، فلم تكن مضطرة لذلك، حيث أن هوليوود، هي التي كانت سعت آنذاك الى لقاء روما، وحضرت بالفعل، لتبحث في روما عن حليف وسند، وتتعلم من روما - السينما الإيطالية- وتنهل من ينابيع أفكارها، واختراعاتها الجديدة، وأيضا تمويلاتها..
وقد استفاد بازوليني يقينا من هذا المناخ، وهذه الحالة الاستثنائية للسينما الإيطالية،، التي سمحت لبازوليني - بمزاجه الفريد - بأن ينطلق ويعبر عن نفسه ، بمنتهى الحرية، (ونحن نعلم، الثمن الباهظ، الذي دفعه هذا المخرج الكبير، نظير ممارسته لحريته الشاملة، من خلال مطالبته، او بالأحرى جرجرته إن صح التعبير،للمثول أمام المحاكم والقضاء، بتحريض من السلطة الفاشية، لأسباب تافهة، مثل كلمة، أو إشارة، أو لقطة ،أو رد لممثل ،في مشهد من أحد أفلامه..) في إطار الصراع الفكري و السياسي الدائر آنذاك، بين الشيوعية، و الكاثوليكية، والديمقراطية المسيحية، الذي كان يحتل صدارة مشهد "الحياة السياسية" العام وأولوياته..
وقد كان واضحا أن بازوليني، الذي كان يدين بالولاء، لمجموعة من أساتذته الكبار- من القدامى والمحدثين- الذين حظوا بحبه، وإعجابه، مثل ماركس واسبينوزا وجرامشي في الفلسفة، ومثل المسيح، والقديس فرانسيس في الروحانيات، ومثل روبرتو لونجي في علم الجمال، ومثل ديستويفسكي ودانتي وباسمولي وبينا في الأدب، ومثل شابلن وميزوجوتشي وروسوليني وجودار وبريسون في السينما..
لو كان بازوليني قد ولد في زمن وعصر آخر، غير زمنه وعصره، لكان ابدع أعمالا أخرى غير تلك الأعمال التي حققها في حياته، غير أن انتماء بازوليني المزدوج، بالصوفية الروحانية من جانب ، وبالماركسية من جانب آخر، هو الذي تحكم في مسار حياته..
كما أن وظيفته المزدوجة ، كأديب وشاعر وكاتب من جانب،وكمخرج من جانب آخر، هو الذي كان لاشك قد طبع كل أعماله،على مستوى الخلق والإبداع..
كما أن الخليط المكون لشخصيته، وتركيبته النفسانية، من التقاليد والأعراف العائلية، وتشبثه بها، ومن حاجةبازوليني الشخصية في الإنعتاق من أسرها ، وحاجته- أو بالأحرى ما كان يراه ضروريا لنفسه- في التفرد.. والإختلاف..
هو الذي جعل من حياة بازوليني، جحيما من المشاكل، والمتناقضات، فقد كانت هذه الحياة قد تحددت بالفعل ،كدائرة مغلقة، من خلال ارتباطه بأمه، التي عاش معها معظم حياته، وارتباطه بحبيبه - في الفراش - الممثل نينتو دافولي، و كذلك حاجة بازوليني النهمة، الى مغامراته الجنسية،والتي لم يكن يشبع منها ابدا..
وكانت تجعله لايعبأ، برفاقه في الفرش، ومن يصطادهم، لينام معهم، ومن ضمنهم، لصوص وأوغاد خطرين، من عصابات المافيا، والجريمة المنظمة، وشباب الحزب الفاشي في إيطاليا ،الذين كانوا يتعقبونه في كل مكان،وكان يمكن أن يشكلوا بالقطع تهديدا وخطرا على حياته، وهو ما وقع بالفعل..
بل لقد بدا الامر للبعض، كما لو أن بازوليني الذي لا يعبأ بمع من يمارس الجنس ، فقد كان أحيانا يبدو كما لوكان صاحب نزعة تحريضية انتحارية، خليط من المقدس والدنيوي، تدعو الى القتل، حتى يفتدي بروحه الإيطاليين العبيد الذين صاروا ضحايا لمجتمعات الاستهلاك الكبرى، في إيطاليا والعالم، من الفقراء والمشردين والمعذبين الذين يعيشون في الأرض، بلا سقف ولا قانون، ويموت هكذا شهيدا كما مات المسيح عيسى إبن مريم على الصليب.
وكأن بازوليني، كان يريد بالفعل أن يموت مذبوحا ،ومسحولا ،على قارعة الطريق، مثل كومة من النفايات، حتى أن السيدة التي عثرت على جثته في صباح ذلك اليوم البارد في الثاني من شهر نوفمبر 1975، لم تحسب أنها جثة لإنسان، فقد نادت على زوجها، وصاحت فيه إن تعال ،أنظر جيراننا الأنذال، لقد ألقوا بكومة من أوساخهم، على عتبة الباب. اللعنة على هذا البلد..

**انتقلت من الأدب الى السينما رغبة مني، في تغيير تقنية ما ، بتقنية بديلة ، أو تقنيات جديدة.
من تقنية الكتابة الفن، الى تقنية السينما الفن.**

كتاب من أنا . شاعر الرماد
QUI JE SUIS
POETA DELLE CENERI

بيير باولو بازوليني
إعداد وترجمة صلاح هاشم

الحاجة الى الحب

..إن حياة من كتب عليهم القدر ،بأن يحبوا ، خارج النموذج المعتاد مثلي، سوف ينتهي بهم الأمر، الى الإعلاء من شأن الحب، بل والمبالغة في تقديره، لأن الشخص العادي، يمكن أن يتخلى، ويا لها من كلمة مرعبة حقا، عن الحياء، و الفرص المفتقدة : غير أن صعوبة الحب، في ما يخصني،، جعلت من الحاجة الى الحب، نوعا من التملك، الذي يستحوذ على كل كياني، بينما كان الحب، يبدو لي، عندما كنت مراهقا، كما لوكان وهما ..عسير المنال...
بازوليني

دارت حياة المخرج والكاتب الروائي والمفكر والمنظّر في الفن والأدب، بيير باولو بازوليني - من مواليد 1922 وتوفي عام 1975 - كـ" قدر تراجيدي" من جانب، وك" رمز " من رموز الحريات، في أروع وأنبل أشكالها، من جانب آخر.
هذه "الشجاعة"، التي دفع بازوليني ثمنها الفادح،من دمه، وعصارة فكره، والفضائح والقضايا التي أثيرت حوله، وخياراته،طوال حياته، وتلك الجريمة الغامضة،التي وقع ضحية لها على شاطئ أوستي"، بالقرب من روما العاصمة الإيطالية، في ليلة من ليالي نوفمبر الباردة عام 1975.
-

كتاب
من أنا ؟.شاعر الرماد
بقلم بيير باولو بازوليني

صدر كتاب " من أنا . شاعر الرماد " لبيير باولو بازوليني عن دار نشر" آرليا " - ARLEA - في باريس، ويضم هذه "الوثيقة" المترجمة هنا ولأول مرة الى العربية، والتي عثر عليها بعد وفاته، ويحكي فيها بازوليني عن حياته وعلاقته بأسرته، كما لو كان يرد على أسئلة صحفي، يجري حوارا معه، فيتحدث عن مسيرته الأدبية والسينمائية، وفلسفة حياة كاملة..ترجم الكاتب جان بيير ميليلي الكتاب من الايطالية الى الفرنسية
-

من أنا ..؟
- أنا إنسان ما ،ولد في مدينة مليئة بالممرات المقنطرة عام 1922.
عمري الآن إذن44 سنة، وصحتي لابأس بها..
وحتى بالأمس، التقيت بجنديين أو ثلاثة ،في تعريشة للمومسات،
فقالوا لي أن عمري 24 سنة..
يا لهم من صبيان صغار مساكين حقا..لقد ظنوا أن طفلا مثلي،

يمكن أن يكون عمره من عمرهم.)
في عام 1959 توفى أبي ،
أما أمي، فهي مازالت على قيد الحياة،
وكلما تذكرت أخي " جيدو " بكيت،
وتجدني أبكي هكذا ،
كلما فكرت في أخي جيدو.
-
أخي جيدو كان من الأنصار،
قتله الأنصار الشيوعيون الآخرون، برصاص بنادقهم، وكان بفضل مشورتي، قد إنضم الى "حزب العمل" ، و بدأ المقاومة كشيوعي)
وعلى الجبال اللعينة، تمتد على حدود الأفق،
تلك التلال الرمادية الصغيرة ، التي تفترشها الزهور،
-
أما عن الشعر، فقد شرعت أكتبه وانا
في السابعة من عمري..
كنت" شاعر في السابعة من عمره "، ولم أكن ناضجا مبكرا حقا ، إلا في ما يتعلق فقط بـ " الإرادة " .
كنت شاعرا في السابعة من عمره، مثل الشاعر رامبو، لكن في الحياة فقط..
-

لكني أعيش الآن في قرية، بين البحر والجبل، حيث تتفجر الأعاصير الكبيرة، وتمطر السماء في الشتاء بكثرة ، في شهر فبراير، ثم تبدو الجبال ناصعة، مثل الزجاج، في ماوراء الأغصان العارية، حيث تولد تلك الزهور ، بلا رائحة ، داخل الحفر.
وفي الصيف، تختلط قطع حبات الذرة الصفراء، بأوراق البرسيم الخضراء القاتمة لتشكل ذلك المنظر الطبيعي المرسوم، و المنعكس في السماء، وكأنه لوحة شرقية ..
والآن ، في هذه القرية، في مكان ما، هناك صندوق، مليء بالوثائق والأوراق التي كتبها شاعر صغير، من ضمن الشعراء الأطفال الكثر
في هذه البلدة ..
-
كانت أمي هي أهم إنسان في حياتي،
ثم يأتي بعد امي مباشرة صديقي نينيتو.
في عام 1942، في مدينة بولونيا التي، حيث توجد بلدي، كما هي ، تبدو كما لو كانت حلما، مع كل هذا الشعر الكبير ، المنبثق من اللاشعر، عش من النمل، يمور بالفلاحين، والصناعات الصغيرة، والسعادة. النبيذ الطيب، واللحم الطيب، ومن حولك أناس ريفيين ومؤدبين، سوقيين قليلا، لكنهم حساسين
، وفي هذه المدينة بولونيا نشرت أول ديوان شعري صغير لي، بعنوان تقليدي " قصائد من كاسارسا ،" وأهديته الى أبي، الذي تسلم الديوان الصغير، عندما كان محبوسا في كينيا، ضحية جهولة خلف القضبان، ولا تتمتع بأي حس نقدي، ضحية للحرب الفاشية.
أعرف أنه كان سعيداجدا ،عندما استلم الديوان،
كنا أعداء أبي وأنا، أعداء كبار ،
غير أن هذا العداوة، التي فرقت بيننا، كانت جزءا من القدر، قدرنا، وكانت تسكن خارجنا، وعلامة من علامات الكراهية..
علامة واضحة، علامة بحث علمي لا يخيب،
ولا يخطئ ، ولا يمكن أن يخطئ
كانت قصائد هذا الديوان الصغير الذي أهديته الى أبي، مكتوبة بلهجة فريولان،
القرية التي ولدت فيها أمي،
كانت اللهجة التي تتكلم بها أمي.
لهجة عالم
صغير، لهجة عالم، لم يكن يستطيع أبي، أن يضمر له الإحتقار،
أو يستطيع على الأقل، أن يقبله بصبر أب

> **أعلم أني تعلمت في الريف تمردي كشاب، وربما كنت تعلمت هناك أيضا أخلاقياتي، وكيف أكون صاحب كرامة.**

وهذا بسبب تناقض داخلي،
تناقض لا يستطيع العلماء خيانته، فحين راح أبي يستمع الى هولاء الناس، وهم يتحدثون بهذه اللهجة، لم يكن باستطاعته، سوى أن يقع في التو في حب أمي
ومن خلال عشقه لأمي، استطاع هذا العالم الريفي الصغير، الزنجي تقريبا ، والأقل مرتبة و شأنا، و الذي كان أبي يحتقره، استطاع
أن يجعل من أبي عبدا..
غير أن أبي وقتها لم يكن ،مرة أخرى، قد وعي الأمر
لم يكن أدرك أن هذا الحب الذي يكنه لأمي، قد أصبح سيده
لم يكن أبي قد أدرك، من خلال حبه لهذه المرأة الطفل الجميلة ، أمي، وروحها البريئة ، روح ملاك، أنها لن تستطيع ابدا العيش، خارج حدود قريتها، وخارج حقولها، أو تغادر..
لم يكن أبي المسكين أدرك، أن كل قناعاته اليقينية الأخلاقية ،لكي يجعل من نفسه سيدا على أمي، قد سقطت..
ومنذ ذلك الوقت ، كانت هذه المسالة ، كنوع من الجدل، أصبحت شيئا شيطانيا، ومركزا لألف من المتناقضات، ولم تكن أمي تستطيع أن تسمح بذلك،
فقد كانت جد مشغولة ،بنشر كتاب شعر، وتتمعن في القصائد الواضحة الصريحة، التي
كتبها ابنها المؤلف.
وقد كانت هذه المتناقضات، مثل سحب سوداء ورعود مرعبة، تعلن عن الموت والفشل الكامل، وفي الخلفية أفق لامع، من خيلاء أب سجين.
-
حسنا..
في نهاية الحرب،
عاد أبي الى إيطاليا ، وهو يحمل معه في حقيبته ديوان الشعر الصغير، المكتوب بلهجة فريولان ، محتفظا به، مثل ذخيرة مقدسة،أو تذكار عائلي، أو شهادة على العظمة، حتى للمستقبل،
ويجب أن أقول هنا أن أبي ، ضابط المدفعية،
كان يعترف بالفاشية،
وهذا هو التناقض الأكبر مع أمي،
تناقض علني..
حيث أن الفاشية،
لم تكن تعترف باللهجات الإقليمية الريفية، ولم تكن تتسامح معها
لأن هذه اللهجات ، كانت تعكس حقيقة، أن الوحدة القومية الإيطالية - في هذا البلد الذي ولدت فيه - لم تكن قد تحققت بعد..وهي حقيقة،
ومثلها حقائق،
كانت تجلب للفاشيين العار، ولم يكن في مقدورهم الإعتراف بها،
ولذلك لم يأت ذكر أيضا لكتابي في الجريدة الرسمية والمجلات،
إلى أن أرسل جان فرانكو كونتيني خبرا عن كتابي- كتاب الشعر - (أعظم فرحة أدبية شعرت بها في حياتي) الى جريدة تصدر في مدينة" لوجانو " فنشرته،
ومع نهاية الفاشية ، كانت بداية النهاية لأبي،
هذه الفاشية ، كانت وسيلة أبرر بها كراهيتي لأبي، هذا الرجل المسكين الذي ظلمته،
ومع ذلك يجب أن أقول، أن كراهيتي للفاشية هي كراهية ممزوجة بالرأفة والرحمة، بشكل مرعب،
وإنني في الرابعة والأربعين من عمري الآن ، اي في سن أبي، عندما كنت بدأت أكتب قصائدي الأولى، أرى أبي خارج حياتي ،
وتاريخي الشخصي ،
أراه في قصة غريبة عني تماما، و انا العب فيها ، دور البطل المذنب.
لأني يجب أن أذكّر أنه الى جانب حبي الأول الذي يذهب الى امي، كان هناك حب ثاني في حياتي، حبي لأبي، أجل ، لقد أحببته أيضا، لكن بحب " حسي " مختلف، وعلي الآن أ
أن تذكر خطواتي ، وأنا مازلت طفلا في الثالثة من عمره، في هذه المدينة " بيلونو " الضائعة ببؤس بين الجبال، والتي كانت تشبه، في طبيعتها الريفية، القري النمساوية، وتقع عند منابع ذلك النهر، الذي يحمل اسم متحفا للحرب..والبؤس..
نهر " بياف ".

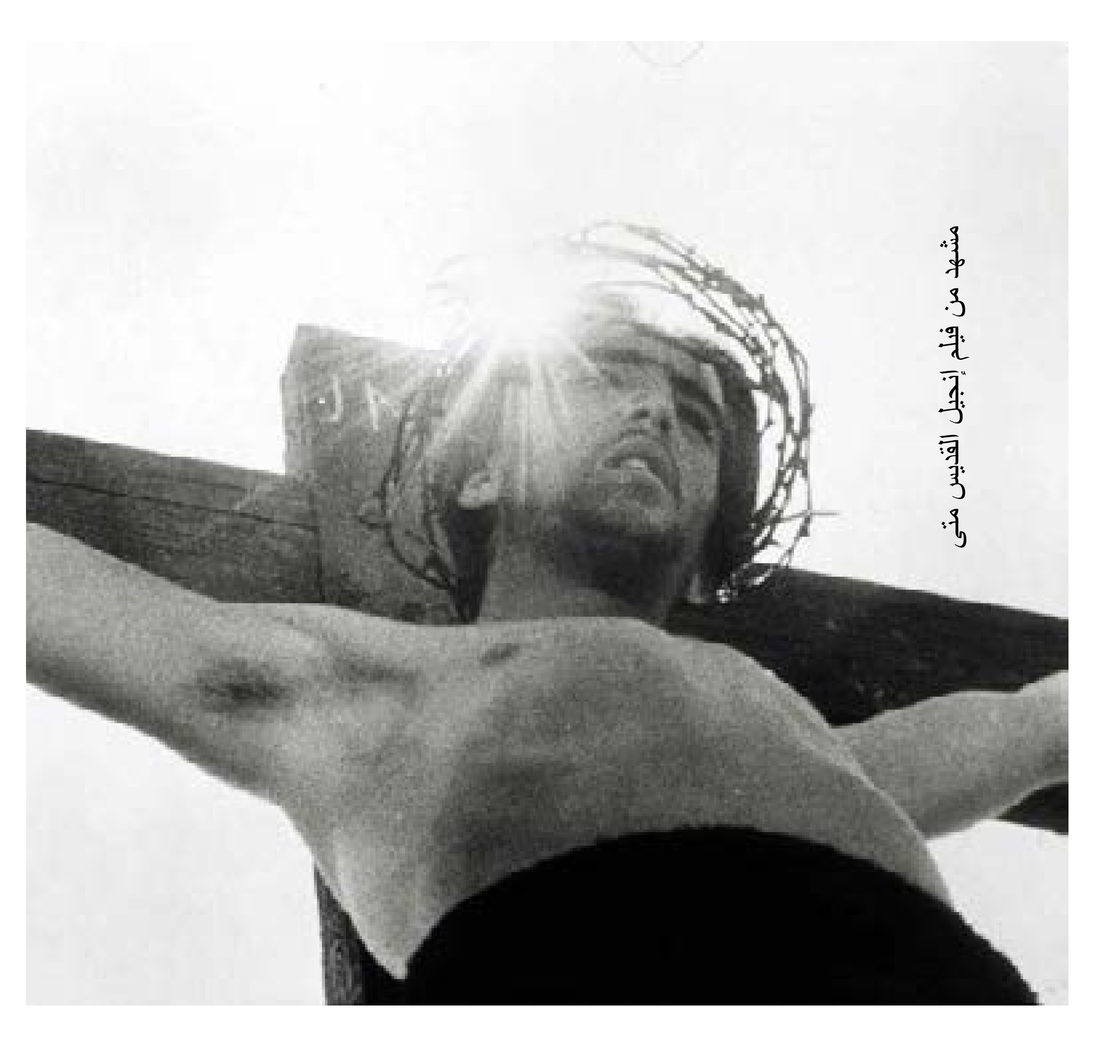
نهر كانت مياهه الزرقاء الصافية، تجري بين ممرات الرمال الكبيرة في سفوح الجبال،
بينما تروح الشمس المشرقة في بهاء، حين أخطو بضع خطوات على الطريق، تروح تضربني، وتخبط رأسي،
شمس لم تكن شمسي ،
بل شمس والدي،
وأنا أتجه في طريقي الى حفرة ،
راح أبي الذي كان شابا آنذاك،
يتبول داخلها،
لكن، على الآن ،لكي أنهي هذه القصة ،
التي تبدو غير متناسقة و غير منتظمة
مع مجمل أشعاري هنا،
علي أن أشير ،
الى أن تلك القصائد الفريولينية FRIOULAINE ،التي كتبتها في صغري، كانت أجمل القصائد ،التي كتبتها في حياتي .. (بالإضافة طبعا الى القصائد التي كتبها في سن الثالثة والرابعة والعشرين، ونشرت بعد ذلك باسم " أفضل شباب " - LA MEILLEURE JEUNESSE - مع القصائد الإيطالية، التي كتبتها أيضا في تلك الفترة، والتي ولدت في حضن الطبيعة،وتلك السعادة الشاعرية الفيريولونية، والغبطة المتصلة، التي كنت استشعرها دوما، في حضن الريف الإيطالي، والطبيعة.
غبطة ماسوكية، واستعراضية وجنسية، لا تخشى أن تمارس عاداتها السرية على العشب، ، وسط أشجار





مشهد من فيلم ليلة سعيدة





مشهد من فيلم إنجيل القديس متى

التوت البري، وأعراش الكروم والزهور، التي تتفرس فيها أصفي عينين في العالم، لروح لا تخاف أذاء، أن تكشف هكذا علنا عن ذاتها..)

هذه القصائد، صدرت في ديوان بعنوان " عندليب الكنيسة الكاثوليكية "، وما زلت ولحد الآن، أسمع موسيقاها العذبة التي تشجيني، و تشدني الى تلك الأيام التي عشتها في الريف - وطن العواصف وأشجار الزهور - وتجعلها هكذا ، تتردد في أعماق روحي، وتسحرني،

لقد كان هذا العالم الذي عشته في حضن الريف ،

أقرب مايكون الى قطعة من الشرق

قطعة تقع على حدود البرجوازية الصغيرة في النمسا

-

لكني هربت مع أمي من هذا العالم ، بعد أن حملنا معنا حقيبة أفراح، مليئة بالذكريات، السعيدة ، وركبنا قطارا ، كان يسير ببطء جدا ، كما لو كان قطارا مخصصا لنقل البضائع ، وعندما تطلعت من النافذة ، كان السهل الطبيعي في فيوريولان، مغطى بطبقة خفيفة من الثلج المتجمد..

كان القطار يسير باتجاه روما،

بعد أن هجرنا هكذا أبي ، بجوار مقلاة للفقراء،

وهربنا منه بجلدنا،

تركناه - ضابط المدفعية - هكذا مع معطفه العسكري القديم،

تركناه نهبا لتلك الحمى الانفصامية، المستعرّة في جسده،

بسبب مرض الكبد، والإدمان على الشرب.

تركناه لنوبات غضبه الهيستيرية المرعبة ،

أجل لقد عشت هذه الصفحة المرعبة، و الوحيدة،

في رواية حياتي، من خلال علاقتي بأبي،

وعشت في بقية كل صفحات رواية حياتي ، في قلب قصيدة غنائية، مثل كل الممسوسين،

كما كنت أحمل ، داخل ذات الحقيبة الوحيدة، التي جلبناها معنا في رحلتنا الى العاصمة روما ،مجموعة من الوثائق،

من ضمنها روايتي الأولى،

وكان فيلم " سارق الدراجة " قد خرج أنذاك للعرض التجاري، ليكتشف فيه الأدباء والمثقفون إيطاليا،

(لا علاقة لي بالمثقفين الآن ، أنا حاليا أتجنبهم، وليس لدي أية علاقة بهم ، أو بصحافتهم، وجوائزهم).

-

وصلت مع أمي الى روما.

وبمساعدة خالي الطيب، الذي منحني قليلا من دمه، وكان إنسانا جميلا :

كنت أعيش في روما مثل إنسان، محكوم عليه بالإعدام ، وكنت أفكر في تلك الظروف الصعبة التي نعيشها، ظروف إيطاليا بعد الحرب، وسط البؤس والفقر والمرض والبطالة، والإحساس بالمرارة والعار ،

حتى أن أمي، عملت في روما، في ذلك الوقت ، ولبعض الوقت ، كخادمة، ولن أستطيع أبدا أن أنسى ذلك في حياتي، ولن أستطيع ابدا أيضا أن أبرأ من ألمه..لن أشفى منه ابدا

لماذا ؟

لأنني أنا أيضا برجوازي صغير ، ولأنني لا أستطيع أيضا أن أبتسم مثل موتزارت.

وقد حاولت بالفعل في أحد أفلامي ، فيلم " طيور صغيرة وطيور كبيرة " ، أن أصنع فيلما كوميديا، تتحقق معه، أعلى طموحات الكاتب الأديب، لكني لم أنجح إلا جزئيا، ذلك لأني برجوازي صغير، وأميل الى المبالغة،

في كل شيء.

-

تسألني كيف أصبحت ماركسيا ؟

حسنا ،

كنت أتجول بين زهور الربيع الصغيرة، البيضاء والزرقاء، وتلك الزهور التي تنبت مباشرة بعد الربيع ،

وقبل أن تفترش الزهور ، أشجار الكاسيا ، وتكون لها رائحة مثل رائحة الجلد ،الذي يتحلل في حر الشمس
الرائع، في أجمل مواسم العام،
هناك ، في بلد أمي ، حفرت إسمي، على ضفاف البرك الصغيرة، التي كان أبناء الفلاحين الصغار الأبرياء
يسبحون فيها، و يعيشون حياتهم بالفطرة، ولا يكترثون لأي شيىء ، وكأن أمر مستقبلهم لا يعنيهم، في حين
كنت أعتقد أنهم يعرفون تماما، ماذا يفعلون بأنفسهم، وواعين بذواتهم.
كتبت قصائد ديوان " بلبل الكنيسة الكاثوليكي " عام 1943، وفجأة في العام التالي،
في عام 1944 تغير كل شيىء،
كان أبناء الفلاحين ، الأكبر سنا قليلا، الذين ربطوا المناديل الحمراء ، حول أعناقهم، يسيرون بإتجاه البلدية،
التي فتح لهم عمدة البلدة، أبواب قصورها الصغيرة الفينيسية لاستقبالهم، ،وعندئذ فقط ، أدركت أن أبناء
الفلاحين كانوا الأجراء،
وأن هناك أجراء وأصحاب عمل،
ووجدتني أقف في معسكر الأجراء ، وليس في معسكر أصحاب العمل، وأقرأ لكارل ماركس.
-
كم هي كبيرة حقا
روحانيتك يا أمريكا..
أحب الشاعر الأمريكي جنسبرغ، لقد مضى وقت طويل على آخر مرة، قرأت فيها أشعارا لصديق شاعر،
أتذكر أن آخر مرة قرأت فيها أشعارا ، كانت في تلك البلدة، التي حكيت لكم عنها ، بلدة العواصف وزهور
الربيع، قرية أمي التي قرأت فيها أناشيد الشعراء اليونانيين ، من أمثال الشاعر توماسيو، وماتشادو،
لا يوجد فنان حر، في أي بلد
الفنان يعني "المعارضة " الحية،
الفنان هو "الرفض" الحي.
ولذلك، تم اقتياد الشاعر الأمريكي العظيم عذرا باوند الى الحبس، ووضعوا الشاعر سنيافسكي خلف
القضبان،، ودانيال، ولذلك أيضا أثار السيد دانيال الذعر في كل مكان ، وحتى في روسيا، على ما أعتقد ،
بسبب فضائحه..
-
أما عن نفسي
أقول أني كنت بريئا، وكنت أفكر ، ومشغولا دوما بجمال ذلك النهر ، الذي كانت مياهه الزرقاء الصافية ،
تجري بين ممرات الرمال ، تحت سفوح الجبال، تجري تحت شمس والدي البريئين، وحيوات أخرى مختلفة،
يتم تأويلها، وتفسيرها، بشكل مغاير، ليست حياة الأحلام، إذا لم تكن حياتنا سوى ظلا، لحياتنا الحقيقية،
التي لا نعرفها.
في روما عام 1950 ، ونحن الآن في عام 1966،
لم يكن لدي ما أفعله سوى العمل، والعمل بتوحش ضاري، ، والمعاناة والألم ، حيث عملت مدرسا، في
احدى المدارس الخاصة ، بعد سنوات من البطالة، والعذاب، وكنت أتقاضى مرتبا ، لا يزيد عن 27 دولارا
في الشهر ،
وأثناء ذلك لحق بنا أبي في روما،
أبي الذي لم نتحدث معه أبدا ، عن عملية هروبنا أمي وأنا، الى روما ، وكيف تمت..
-
سكنت مع أمي في روما في بيت بلاسقف، وحيطان عارية. بيت من بيوتات الفقراء، في في الصيف كنت
تجد الأرض مغطاة بطبقة كثيفة من الأتربة ، وفي الشتاء ، كان البيت يتحول الى مستنقع من المياه، بسبب
المطر..
لكن ، هكذا كانت إيطاليا ، في ذلك الوقت،، بعيالها ، ونسائها، و بـ " ..عطور البنفسج، وتلك الروائح،
التي تتصاعد من حساء الأسر الفقيرة" ، وبمنظر غروب الشمس فوق الساحات ، التي يتراكم فيها الوسخ
والقاذورات،
وعن نفسي
كنت احلم حلم الشعراء الكبار، لأني كنت أعرف أنك في الشعر، ستجد دوما حلولا لكل شيىء، وكان يبدو
لي ،كما لو أن إيطاليا ، لن ينصلح حالها، إلا إذا كتبت عن قدر إيطاليا ووصفتها في أشعاري، وكأن قدرها،
كان يعتمد على ما أكتب، في هذه القصائد الخارجة لتوها من واقعية الأني - الآن وفي اللحظة - وقد تخلصت
من كل مشاعر " الحنين " الماضوية، هذا القصائد التي جنيتها في الحال بعرقي، ولم تكن هناك أهمية مطلقا

كنت احلم حلم الشعراء الكبار، لأني كنت أعرف أنك في الشعر، ستجد دوما حلولا لكل شيىء.

، لكل ما جنيت من ثقافة، وحب.
وقد مرت علي أيام كنت فيها مفلسا جدا، حتى لم يكن لدي في جيبي، حتى مائة ليرة فقط، لكي أدفعها أجرة
لحلاقة شعري، و كانت أوضاعي المالية والاقتصادية المجنونة وغير المستقرة في تلك الفترة، وأوضاعي
من عدة نواحي، تشبه أوضاع سكان البيئة التي عشت فيها معهم ووسطهم،
ولذلك توطدت بيننا أواصر الأخوة الإنسانية ، كنا أخوة بالفعل، وهذا هو السبب الذي جعلني أقدر ظروفهم
، وأفهمهم بشكل جيد بالفعل. وأحيلكم هنا، للتأكد من هذا الأمر، وفهم رواياتي، الى المقدمة التي كتبها عالم
الأجناس أوسكار لويس لروايته المسجلة، فهو يقول فيها أيضا كل ما يتعلق برواياتي.
-
البرجوازية الإيطالية، تستطيع أن تكون أيضا برجوازية " عنصرية "، لكن أعتقد أنه ، لم تتح لها الفرصة
بعد. وأظن أني بأقل القليل، استطعت برواياتي تحريضها على الكشف عن وجهها العنصري البغيض، حين
كتبت فيها عن تلك المشاعر، المرعبة حقا، التي يمكن أن يشعر معها الإنسان الإيطالي، بسبب التمييز ، ،
بأنه " زنجي" أمريكي أسود من شيكاغو، وأنه مجرد شيء. شيىء أصبح أنا معه، شيء " خاص " جدا.
هذا الشيء ، استطعت أنا أن أخفيه داخلي، حملته بين جدران معدتي، وداخل أحشائي، فتحول بمرور الوقت
الى " قرحة "، مؤلمة ومرعبة، كادت أن تودي بحياتي.
ويا لها من ضربة " أيهبرجوازية" قاصمة حقا، لذلك الحلم المستمر، حلمي الجميل، الذي كنت أحلمه في
شبابي.
إن البرجوازية الإيطالية ، حولي ، هي عصابة من السفاحين والقتلة، ولذلك لا أتوقع أن يكون هناك ترحيبا
أكبر برواياتي وأعمالي في أمريكا من قبل البرجوازية الأمريكية.
في عالم الرأسمال،
تتحول الحياة الى رهان، إما أن تكسبه، أو تخسره،
وهذا هو واقع "الظرف الإنساني" في إطار العلمانية البرجوازية، ومن لا يقبل بشروط هذا الظرف وقوانينه،
سوف تنتهي حياته، بأسوأ الطرق.
أصدقائي الأعزاء في أمريكا من المسالمين، أنتم يامن تشكلون الأغلبية المفكرة، دعوني أقول لكم
أن ربكم إنسان غبي، مثل أغلبية المواطنين الأمريكيين، من الطبقة الوسطى، الذين لا يحلمون، إلا بأن يكونوا
مثل بقية الناس.
أفيقوا الى ضمائركم، حاسبوا أنفسكم،
ومن لن يذرف منكم ، دمعة ندم واحدة ، فهو خنزير.
أنا لم أكتب إلا قصيدة واحدة، وضعت فيها سيرتي الشخصية و الأدبية المكتبية- بيو بيبليوغرافيك - ، ولنعد
الآن الى موضوع الشعر.
لقد كتبت روايتين ، رواية " راجاتسا دي فيتا " و رواية " حياة عنيفة "، واستطعت بالروايتين ، أن أطلق
وحش الكراهية الإيطالية وعنصريتها البغيضة من عقاله. كتبت الروايتين في فترة الخمسينيات، وصدر لي
في نفس الفترة 3 دواوين شعرية هي : " رماد جرامشي " و " دين زمني " و " قصائد على شكل وردة
".وأعتبر أن قضية " الالتزام " في الأدب، صارت الآن صارت قضية "حتمية"، و اليوم ، أكثر من أي وقت
مضى..
فلم يعد الالتزام في الأدب فقط ، ولكن الإلتزام أيضا في الحياة .
يجب أن نقاوم، بالفضيحة ،
بالغضب،
ولانقبل بأن نساق مثل البهائم الى السلخانات.
يجب أن نصرخ لنعلن وبقوة عن احتقارنا للبرجوازية،
احتقارنا لسوقيتها المبتذلة،
وأن نبصق على هذا اللا واقع، الذي إختارته لنا بمعرفتها، وعلى أساس أنه الواقع الوحيد،
ودعونا لا نتخلى عن كلمة واحدة، أو فعل ما، من أجل إعلان كراهيتنا المطلقة والشاملة تجاهها،
وكراهيتنا لشرطتها،
وكراهيتنا لمحاكمها وقضاتها،
وتليفزيوناتها،
وكراهيتنا لصحفها،
وهنا ، دعوني أعلن هنا ،
أنا البرجوازي الصغير، الذي يبالغ في كل شيىء،

انتقلت من الأدب الى السينما رغبة مني، في تغيير تقنية ما ، بتقنية بديلة ، أو تقنيات جديدة. من تقنية الكتابة الفن، الى تقنية السينما الفن.

والذي ربتنه أمه، بروح أخلاقيات الريفيين، الوديعة البسيطة الحلوة، لكي يكون مهذبا ومؤدبا، ويعرف معنى الحياء، وكيف يتعامل مع الناس،
دعوني أكيل الثناء للقذارة ، وأمدح في البؤس،
والمخدرات،
والانتحار،
أنا الشاعر الماركسي المميز،
الذي يملك ما فيه الكفاية، من وسائل وأسلحة أيديولوجية، لكي يناضل،
وما فيه الكفاية ، من قناعات اخلاقية ، لكي يدين وبشكل واضح الفضيحة،
أنا الذي أعتقد أنني إنسان خيّر،
أكتب قصيدة المدح هذه ،
لأن المخدرات،
والرعب، والغضب،
والانتحار،
تمثل مع الدين، الأمل الوحيد الباقي،
في شكل معارضة، وعمل صرف،
يمكن أن نقيس به ظلم العالم ،وأخطائه،
وليس من الضروري، أن يكون هناك ضحية، لكي تتكلم وتدين ،
-
بعد ذلك،
في عام 1960
أخرجت فيلمي الأول، " آكاتون " -وتعني المتسول .
تسألني لماذا انتقلت من الأدب الى السينما ؟
سؤال متوقع وحتمي، من ضمن الاسئلة التي عادة ما تطرح علي، خلال اللقاءات الصحفية التي تجرى معي،
في العادة كنت أجيب هكذا على السؤال،
انتقلت من الأدب الى السينما رغبة مني، في تغيير تقنية ما ، بتقنية بديلة ، أو تقنيات جديدة.
من تقنية الكتابة الفن، الى تقنية السينما الفن.
كنت بحاجة الى تقنية أو تقنيات جديدة ومغايرة، للحديث أيضا عن أشياء جديدة،
أو ربما عكس ذلك، أعني الحديث ربما أيضا ، الحديث عن نفس الأشياء، التي كنت أتحدث عنها في أعمالي الأدبية، ولكن الحديث عنها بتقنيات مختلفة، بما يتفق مع المتغيرات المتصلة بأفكاري وقناعاتي، والقضايا التي تشغلني ، كمن به مس ،
وعادة ما كنت أرد على السؤال بتلك الإجابة التي لم اكن أرضي عنها إلا نصف رضا، لأني اكتشفت أن الامر لا يتعلق بالانتقال من تقنية الى تقنية أخرى، من تقنية أدبية، الى تقنية سينمائية، بل يعني الانتقال من لغة الى لغة أخرى، من لغة الأدب الى لغة السينما،
آخر، فن السينما،
وكنت في إجابتي على السؤال، أتحدث عن تلك الأسباب الغامضة، التي تتحكم في هذا الاختيار، أعني الانتقال من الأدب الى السينما، وكان أهم تلك الأسباب، رغبتي في التخلي عن جنسيتي الإيطالية.
هذه الرغبة التي أعلنت عنها ،بغضب وهيجان، في العديد من المناسبات،
حتى أهجر اللغة الإيطالية تدريجيا، ومعها الكتابة باللغة الإيطالية، وبالتالي الأدب، وأسقط عني هكذا الجنسية الإيطالية،
وكنت أريد أن أقول بذلك ،
أنني أريد أن أدير ظهري،
لأصولي الإيطالية البرجوازية الصغيرة، و
كل تلك الأشياء التي جعلت مني إيطاليا،
ولم أكن أيضا صريحا في إجابتي على السؤال،
لأن السينما ليست "تجربة لغوية" فقط،
بل هي ،وعلى إعتبار أنها أيضا " بحث في اللغة" "،
هي " تجربة فلسفية " أيضا..
-

بل كان بازوليني وأولا شاعراً، من أعظم الشعراء، الذين أنجبتهم إيطاليا، على حد قول الروائي الإيطالي الكبير ألبرتو مورافيا.

ما أسمك ؟
سألته.
ماذا تفعل هنا ؟
هل سترقص ؟
هل لك صديقة صغيرة ؟
هل أنت سعيد بمرتبك
وهل تكسب ما يكفيك ؟
هكذا كنت أخاطب الفتى الشاب، وأنا أستشعر جذوة هذا الدافع الجنسي الحيوي الخلاق، يستحوذ على كل كياني،
ويجعلني أعود،
الى ذكريات الصيف الحار ة في الريف، والنوم في الظهيرة، والاسترخاء ،بعد شرب زجاجة كوكا كولا، مثل سمكة خشنة.
ثم السؤال من جديد،
هل شاهدت فيلمي " إنجيل متى " ؟
هل رأيت وجوه الممثلين في الفيلم ؟
لم يكن من الممكن أن أخطئ أبدا في اختيار الوجوه،
فقد تعلمت من خلال ممارسة الإخراج السينمائي، أننا عندما نبدأ في التصوير ، هناك قرارات حاسمة وقاطعة، يجب على المخرج اتخاذها في زمن قصير، لا يتعدى الدقيقتين أحيانا، ومن دون تردد.
ولم يكن من الممكن أن أخطئ أبدا في ما يتعلق باختيار وجوه الممثلين في الفيلم، فقد كانت غريزة الحياة الشبقية الشهوانية داخلي- " الليبيدو " - بالإضافة الى خجلي، تلزمني بمعرفة أشباهي، الذين كنت أتعرف عليهم من الوهلة الأولى.
-
كنت أحكي لكم عن هذه الأشياء،
باسلوب غير شعري، حتى لا تقرؤني كما تقرؤون لشاعر،
فقط الحب وحده، الذي أحمله لهذه اللغة، لغة الـ " لا أنا "، هو الذي يمنح الشاعر قدرته وحيويته، وتميزه،
غير أن مهنة الشاعر، كشاعر ، لم تعد - وبمرور الوقت ذات أهمية تذكر،
حتى ليتساءل المرء، هل من الضروري بالفعل، إدخال هذه اللغة الحية ، على لغة تقليدية، حتى تعود للشعر حيويته، وتحريك ما هو حي بالفعل عند القارئ، وبعثه من جديد ؟
ألم يعد بوسع القارئ إذن أن يتحاور مع الواقع ؟
-
فوق تلك التلال البائسة - مثل مقابر بلا زهور - في الريف ،
كنا نناضل ضد الفاشيين والألمان،
وكما ذكرت ، فقد أخي سنواته الـ19 مثل صقر، تعلم كيف يحلق بالكاد، صقر أحسن التحليق،
لا أريد أن أعود الى تلك التلال الريفية البائسة،
لا أريد أن أعود إليها كسائح أو زائر يريد أن يزور المقابر،
أعلم أني تعلمت في الريف تمردي كشاب، وربما كنت تعلمت هناك أيضا أخلاقياتي، وكيف أكون صاحب كرامة،
لا أريد أن أعود الى هذا الأماكن ، التي ما زالت موجودة ،
لكنها، ظلت خفية ، مثل ألغاز.
-
وعند هذه النقطة، أريد أن أعود الى تلك الأسباب،
لأقول أن الالتزام لا ينتهي هنا ، بل يبدأ من هنا،
حيث أني أعتبر،
أن إيطاليا لم تكن أبدا كريهة في أي وقت ، كما هي كريهة الآن ،
وبخاصة مع خيانة المثقفين،
ومع تحريفية الحزب الشيوعي،
نعم ، الشيوعي هو أيضا برجوازي ،
والبرجوازية، صارت جنس البشرية،

أعلم أني تعلمت في الريف تمردي كشاب، وربما كنت تعلمت هناك أيضا أخلاقياتي، وكيف أكون صاحب كرامة.

وربما كان الالتزام بالنضال، ضد البرجوازية والشيوعية،
لا يعني فقط ، أن تكتب،
بل يعني أيضا أن تعيش، لتجعل من ذلك النضال أيضا اسلوب حياة..
-
ماذا عن أعمالي السينمائية المستقبلية "؟
حسنا،
ذات يوم،
سوف يصل شاب الى بيت جميل، لأسرة غنية ، مكونة من أم وأب وابن وابنة ، ثم نري ماذ سوف يحدث إن لم تكن هناك أية انتقادات، موجهة الى الدولة التي يقع بها ذلك البيت، كما لو كانت، هذه الدولة صورة للحياة الصافية البسيطة بلا مشاكل.
وهناك خادمة من الريف، تعيش مع الأسرة، وتنتمي الى طبقة البروليتاريا الرثة الفقيرة ، ويصل الشاب الجميل - مثل شاب أمريكي جميل - الى البيت، فتكون الخادمة أول من يقع في حبه، فتمنحه جسدها، وتجعله يضاجعها ،
ثم يقع الإبن في حبه،
ويترك الشاب الجميل ينام معه في غرفته، التي يحتفظ فيها الإبن بلعبه عندما كان طفلا،
ثم يقع الأب بدوره في حب الشاب الجميل ،
وتقع الابنة في حبه كذلك،
ثم فجأة يختفي الشاب الجميل ذات يوم ،
حيث يظل الطريق الذي سلكه، وأختفى في أعماقه، يظل صحراء وإلى الأبد،
ويترك الشاب الجميع ويرحل، ويترك الجميع في حيرة، في انتظار عودته.
كما يترك مسيح لا مصلوب ، خادما له ،وقد وقع الخادم في حيرة، وصار ضائعا ،بعد ان تركه سيده.
إنها فرضية ، أريد أحكي من خلالها، عن مأساة عالم مريض، وروح مريضة، العالم الذي يجمعنا معا، يجمعني وإياك،
أنت بابتسامتك، المناهضة للشيوعية ،

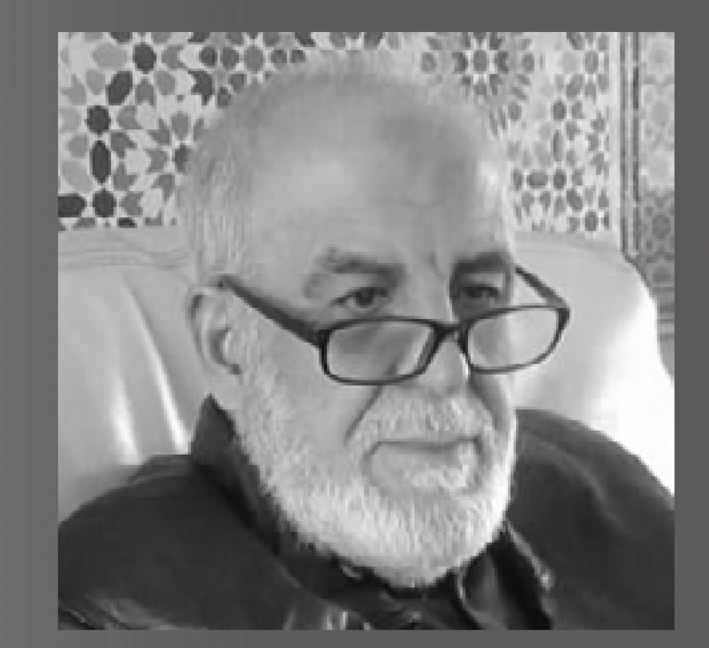
وأنا ،وبكل الكراهية التي أحملها في قلبي للبرجوازية.
أريد أن أقول أيضا في فيلمي - THEOREME - أن الدين، أي العلاقة المباشرة مع الرب، من خلال الخادمة التي تتحول الى قديسة قادرة على صنع المعجزات في الفيلم ، مازال موجودا، في عالم ما قبل البرجوازية .
-
أجل، هذه هي الأفلام التي أريد أن أصنعها في المستقبل، وتمثل ما أريد أن أكونه في المستقبل، والحاضر، والماضي،
واسمع مني،
لاشيء يساوي الحياة،
ولذلك أريد ان أعيش فقط،
ولو حتى كشاعر، ولأن
الحياة تعبر أيضا عن نفسها ، بنفسها،
وحيث أني أريد أن أعبر عن هذه الحياة بأمثلة،
سألقي بنفسي وجسدي إذن
في قلب النضال.

وأكرر لك هنا،
أنه لا يوجد شعر، غير حركة "الفعل الواقعي" الآن.
ودعني أعترف لك، وقبل أن أتركك،
بأني كنت أريد فقط، أن أصبح ملحنا، يعيش وسط الآلآت الموسيقية، في برج من أبراج قصر من قصور العصور الوسطى،
قصر يطل على أجمل منظر طبيعي في العالم،

ونري الشاعر الإيطالي آريوست من عصر النهضة
في المنظر ،
وهو يستمتع بجنون وفرح، بإعادة ترتيب
أشجار البلوط،
والتلال الريفية الصغيرة،
وجداول المياه والحفر،
ويلحن :
أي يقوم بهذا العمل السامي الوحيد المعبر،
ولا يمكن تعريفه - التلحين الموسيقي -
مثل حركة

■


جثة بازوليني بعد حادثة القتل في الشارع



محمد خصيف
المغرب

الفن المعاصر والذكاء الاصطناعي على حدود الأصالة

مقدمة:

يمثل التفاعل بين الفن المعاصر والذكاء الاصطناعي مجالًا مثيرًا حيث يتقاطع الإبداع والتكنولوجيا والأسئلة الفلسفية. في السنوات الأخيرة، استكشف العديد من الفنانين إمكانيات الذكاء الاصطناعي في الإبداع الفني، مما أثار الحماس والتساؤلات حول أصالة أعمالهم.

يتطلب الفن المعاصر القائم على الذكاء الاصطناعي إعادة التفكير في مفاهيمنا التقليدية للأصالة والتأليف والإبداع. إنه يثير مناقشات مثيرة للاهتمام حول طبيعة الفن نفسه ودور التكنولوجيا في خلقه واستقباله.

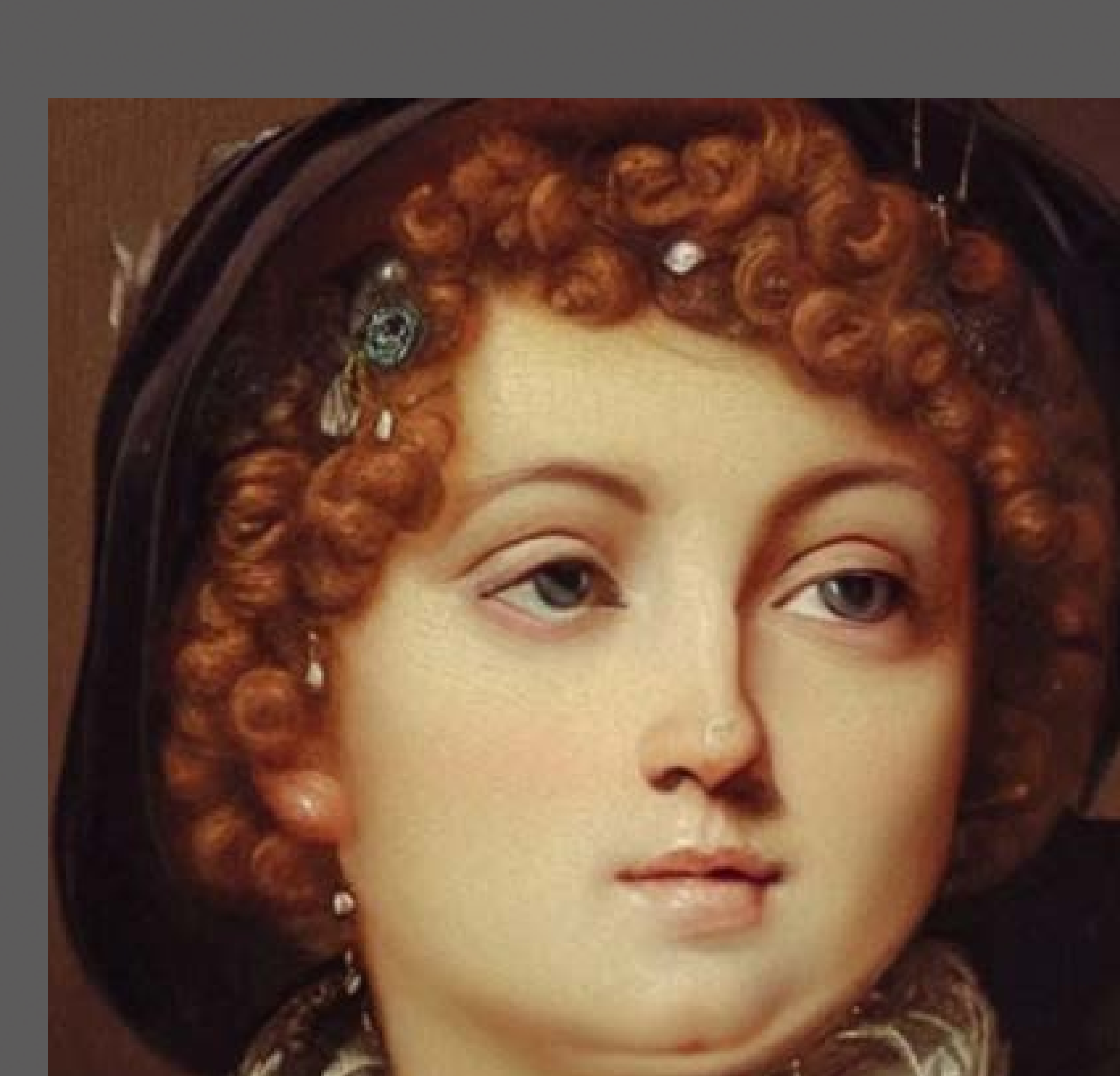
الفن المعاصر يمثل عصرًا من التحديات والتغييرات الهائلة في العالم. يتجلى هذا التحديث في الأساليب الفنية المتجددة والتعابير الإبداعية المتنوعة التي تحمل معانٍ عميقة تعبر عن مشاكل المجتمع وتحولاته الثقافية والتكنولوجية. في هذا السياق، فإن الفنانين المعاصرين يبتكرون أساليبهم ويطلقون العنان لخيالهم لإنتاج أعمال فنية تندرج في مجموعة واسعة من الوسائط والأشكال.

تتصدى هذه الدراسة لقضية جوهرية في الفن غالبا ما يتم تداولها، دون أن تمنح جدية كافية للغوص في تفاصيلها، بالقدر الذي ينسجم مع أهميتها وحساسيتها الكبيرة، والتي مثلت عبر الزمن التباسا، وسؤالا كبيرا في الثقافة الجمالية عموما، إذ يتجاوز الكثير من الباحثين قضية الأصالة، كأن يتم تناسيها أو يتم التطرق إليها باستحياء، فلا تكف تلك القضية عن البروز في بحث ودراسة تشكيلية، متنا أو هامشا، فتلمح الدراسات بصورة لا تكفي لتوصيف أو تحليل هذه القضية المحورية المهمة.

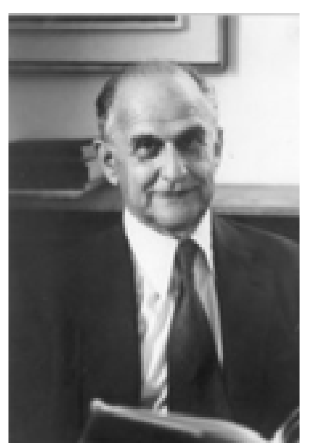
المسعى هنا هو محاولة الإمساك بواحدة من أهم إشكاليات الثقافة البصرية في ظل هيمنة التكنولوجيا الحديثة، التي لم تعد وسيلة عمل وآلية إبداع فقط، بل طريقة عيش ونموذج حياة يضمنا إليه ضما، بهضم شخصيتنا وتسييل ذواتنا. تبقى الأصالة إشكالية نقدية أكثر من كونها إشكالية بصرية، تمثل محور الإشكالية الفنية العالمية عموما والعربية خصوصا، وللأسف لم تنل حقها ونصيبها في أدبيات الفن التشكيلي المعاصر، إذ تجاوز الكثير من الباحثين تلك المهمة، وكأن قضية الأصالة من البديهيات.

فهناك من اعتبر "سؤال الأصالة سؤالا في غير موضعه، سؤالا غير مجد" سؤالا لامعنى له، لذلك من يبحث فيه فكأنما يقهر الفن بتصورات جانبية وخارجية، لن تساعده على إيجاد إجابات شافية لقضية غير ذات معنى. والحقيقة أن الأمر عكس ذلك تماما، وإذا كان الباحثون العرب لم يهتموا بسؤال الأصالة في الفن، كما يدعي البعض، فإن الباحثين الغربيين جعلوه محور الرحى في اهتماماتهم وانشغالاتهم الجمالية والفلسفية والسوسيولوجية. ولا يسعني هنا إلا أن أضرب أمثلة حية عن أسماء لامعة قدمت إسهامات في التفكير حول مفهوم الأصالة في الفن من خلال كتاباتهم وأبحاثهم:

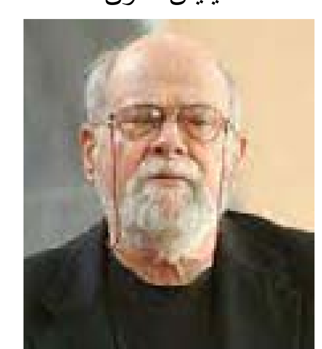




1. دينيس داتون Denis Dutton : فيلسوف ومؤلف لكتاب "الغريزة الفنية: الجمال والمتعة وتطور الإنسان" The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution، الذي يستكشف الجوانب التطورية للاستمتاع الجمالي ويناقش مسألة الأصالة في الفن.
2. نيلسون غودمان Nelson Goodman : فيلسوف أمريكي معروف بأعماله في نظرية التمثيل في الفن ومسألة الأصالة الفنية.
3. آرثر سي. دانتو Arthur C. Danto: فيلسوف الفن الذي كتب غالبًا حول مفاهيم الأصالة والمعنى في الفن المعاصر.
4. فالتر بنيامين Walter Benjamin: ناقد أدبي وفيلسوف ألماني، معروف بمقاله "العمل الفني في عصر تقنيته المتكررة"، الذي يتناول مسألة الأصالة والتكرار في الفن.
5. هانز بيلتينج Hans Belting : مؤرخ فن ألماني، متخصص في دراسة الصورة والتكرار في الفن المعاصر، والذي ناقش أيضًا مسألة الأصالة.
6. تييري لينين Thierry Lenain : فيلسوف ومؤرخ فن فرنسي، معروف بأعماله في تاريخ التكرار الفني وتداعياته على مفهوم الأصالة.
7. جان-ماري شافير Jean-Marie Schaeffer: فيلسوف فرنسي كتب عن الجمالية وفلسفة الفن، وخاصة حول مسألة الأصالة والقيمة في الفن.
8. إيريك هاتالا ماتش Erich Hatala Matthes: فيلسوف أمريكي، متخصص في الأخلاقيات الفنية، الذي ناقش مسألة الأصالة الفنية في أعماله.


نيلسون غودمان


دينيس داتون


آرثر سي. دانتو


إيريك هاتالا ماتش

تحديد المفاهيم الرئيسية: "الأصالة"، "الفن المعاصر"، "الذكاء الاصطناعي".

الأصالة Authenticity: "التميز بالجودة والابتكار وهي في الأسلوب أو المعنى: أن يكون الأسلوب أو المعنى متميزا. لا نقصد بالأصالة هنا التبيئة التي اعتمدها مجمل الفنانين العرب ومخصص فناني الحداثة الفنية المغاربة الأوائل، والتي وضعت في مواجهة المعاصرة، بغرض تعريب أو مغربة اللوحة الفنية الواردة بجمالياتها وتقنياتها وآليات اشتغالها من أوروبا.

ما نقصده بالأصالة الصدق والمصداقية في التعبير عن الذات والفكرة أو الرؤية التي يحملها الفنان. الفنان الأصيل هو الذي يعبر عن نفسه بصدق وصراحة دون تقليد أو تأثيرات خارجية.

الأصالة نقيض ما تم تمجيده باسم العودة إلى التُراث والاعتراض على الإشادة بالعودة إلى التراث ينبع ليس من نقص الأصالة في التراث بل من استخدامه كمعيار للأصالة، وهذا خطأ كبير في الحداثة الفنية العربية. الأصالة تنبع من الذات وليس من سلطة الماضي؛ إذ يكون الأصيل هو الذي يؤكد ذاته ويؤسسها من تلقاء نفسه، دون الاعتماد على ماضٍ آخر.

إن مفهوم الأصالة في الفن المعاصر مُتَشَعّبٌ وله تفسيراتٌ مُتَعَدّدَة، تتأسس على طي صفحة قيود الماضي ونبذ التقليد الأعمى للأساليب الفنية القديمة في مقابل السعي وراء التجديد والابتكار. فلا توجد تعريفاتٌ مُطلقةٌ للأصالة في الفن المعاصر، بل تُمثّل فسيفساءً من الأفكار والرؤى المُتنوّعة. إذ أن الفنان الأصيل هو من يُشارك في هذا التّنوّع ويُثري المشهد الفني بأفكاره المُبتكرة.

الفنان الأصيل هو من يُعبّر عن أفكاره ومشاعره بطريقةٍ مُبتكرةٍ وفريدةٍ، دون التقيد بقواعد الفن التقليدي، وهو من يُقدّم رؤيةً فنيةً مُتميّزة تُعبّر عن ذاته وبيئته، ذلك أن الفن المعاصر يشجع الفنان على التعبير عن هويته الفردية وثقافته الخاصّة، دون الخضوع لمعايير عالمية مُوَحّدَة. ومع ذلك فإن الفن المعاصر لا ينعزل عن الواقع، بل يُشارك في التفاعل مع القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية المُعاصرة. ومن تم تتجلى أصالة الفنان في كونه عنصرا تفاعليا يوظف فنه لخلق حوارٍ مع المجتمع وإثارة النقاش حول القضايا المُهمّة. وتتجلى أصالة ثورية فنه في استخدام التقنيات والأدوات الجديدة، مثل الفيديو والإنترنت والذكاء الاصطناعي. فالفنان الأصيل هو من يُجيد استخدام هذه التقنيات لخلق أعمال فنيةٍ مُبتكرةٍ تُعبّر عن روح العصر، مطلقا العنان للإبداع والابتكار دون قيود، دون أن يخشى التّحدّي والهدم، بل يرفع شعار الاستفزاز والاختراق والتخريب. فالفنان الأصيل هو من يُجازف ويُخاطر من أجل خلق أعمالٍ فنيةٍ مُميّزة، لا تخلو من متعة وتسلية، تُثري حياة الناس وتمتّع جمهورها ويُثير فضوله.

الفن المعاصر:

تقترح الباحثة السوسيولوجية ناتالي هينيش اعتبار الفن المعاصر نوعًا مختلفًا عن الفن الحديث والكلاسيكي. وتؤكد أن الفن المعاصر يبرز الحدود الأنطولوجية للفن ويتحدى المفهوم التقليدي للعمل الفني. على عكس الفن الحديث، الذي يختبر قواعد التصوير ويعبر عن جوهر الفنان، والفن الكلاسيكي، الذي يتبع شرائع التمثيل الأكاديمية، يتبنى الفن المعاصر نهجا مختلفا. يقترح المؤلف عدم اعتبار الفن المعاصر فترة محددة في تاريخ الفن، بل كفئة عامة من الممارسة الفنية.باختصار، تقدم المؤلفة منظورًا جديدًا لفهم الفن المعاصر، وتحريره من وضعه المثير للجدل والاعتراف به كنوع فني في حد ذاته. (ينظر في Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique)

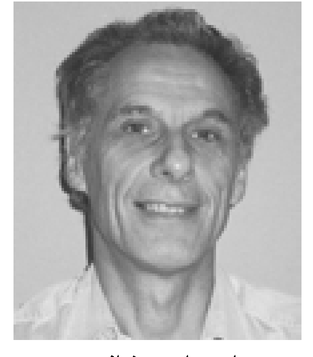
وجاء في تعريف لناقدة الفن الفرنسية Aude de Kerros ورد في كتابها

إن "الفن المعاصر" له محتوى نظري خاص يجعله على خلاف مع "الفن الرفيع" le Grand Art ولكن أيضا مع "الفن الحديث" من خلال رفض المنهج الجمالي لاعتماد المنهج المفاهيمي. ولذلك فمن المناسب، في كل مرة نواجه فيها هذا التعبير الموضوع بشكل عام بين علامتي تنصيص، أن نفهم أنه لا يعني "الفن الحديث"، ولا "الفن التجريدي"، ولا "فن اليوم". الصيغة: "هل الفن هو ما يعلنه الفنانون وعالم الفن على أنه فن؟" تستخدم كريستين سورجينز في كتابها Les Mirages de l'art contemporain الاختصار "AC" لتجنب هذا الخلط الطبيعي والتلقائي. وهذا يتيح لنا أن نضع في اعتبارنا دائمًا المحتوى النظري لعبارة "الفن المعاصر" وتمييزه عن كلمة "فن". (ينظر في L'Art caché, Les dissidents de l'art contemporain)

باختصار، يعتبر الفن المعاصر مرآة للعالم الحديث ومسرحًا للتجارب والتحولات الثقافية والاجتماعية. يركز على الأفكار والمفاهيم أكثر من التركيز على الجماليات التقليدية، (الجمال والجلال والذوق) التي تعود جذورها إلى الفلسفة الكانطية. وغالباً ما يتعامل مع القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية المعاصرة. فهو لا يتقاطع مع الفن الحديث الذي أنتج في الفترة من أواخر القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين إلا حينما يؤخذ بالاعتبار تحديه للجماليات التقليدية وتركيزه على التجريب والابتكار في الأساليب والمواضيع.


هانز بيلتينج


فالتر بنيامين


جان-ماري شافير


تييري لينين

الذكاء الاصطناعي:

الذكاء الاصطناعي (AI) Artificial Intelligence هو مجال من علوم الكمبيوتر يهدف إلى إنشاء أنظمة تكنولوجية تظهر سلوكًا يمكن اعتباره مشابهًا للذكاء البشري. يستخدم الذكاء الاصطناعي تقنيات مختلفة مثل التعلم الآلي والشبكات العصبية لإنشاء أنظمة قادرة على أداء مهام مثل التعرف على الصور والتحدث باللغة الطبيعية واتخاذ القرارات. يتم تطبيق الذكاء الاصطناعي في مجالات مختلفة مثل الطب والتجارة والتصنيع والترفيه لحل التحديات والقضايا بطرق مبتكرة وفعالة.

وكان عالم الحاسوب جون مكارثي (John Mecarthy) أول من أطلق مصطلح "الذكاء الاصطناعي" (AI)، في مقترحه الذي قدمه من عام 1955-1956 في مؤتمر Dartmouth College ، وعرّفه حينها: " هو علم وهندسة صنع الآلات الذكية، وخاصة برامج الكمبيوتر الذكية. ويرتبط الأمر بمهمة مماثلة تتمثل في استخدام أجهزة الكمبيوتر لفهم الذكاء البشري، ولكن لا يتعين على الذكاء الاصطناعي أن يقتصر على الأساليب التي يمكن ملاحظتها بيولوجيًا" . أما من حيث الأهداف والأفعال، فقد عرّفهُ اندرياس كابلان ومايكل هاينلين بأنه: "قدرة النظام على تفسير البيانات الخارجية بشكل صحيح، والتعلم من هذه البيانات، واستخدام تلك المعرفة لتحقيق أهداف ومهام محددة من خلال التكيّف المرن" .

تتفق التعاريف السابقة، والعديد من التعاريف الأخرى على أن الذكاء الاصطناعي هو عملية محاكاة للذكاء البشري، وقدرته على التعلم واكتساب الخبرة، واتخاذ القرارات باستقلالية، وإن كان الرهان القديم حول قدرة الروبوت (ROBOT) على التعلم الذاتي، فقد انتقل الرهان بعد توظيف عدة تطبيقات تعتمد على البيانات العملاقة (BIG DATA)، ومن ثم تطبيقات الذكاء الاصطناعي العام (General AI)، ومن خلال نماذج ما زالت تحت التجربة، تعرف بالذكاء الاصطناعي الخارق (Super AI)، إلى قدرة الذكاء الاصطناعي على الخلق والابداع، وفهم الانفعالات والأفكار البشرية التي تؤثر على سلوك البشر.

1- سياق استخدام الذكاء الاصطناعي في الفن المعاصر

أصبح استخدام الذكاء الاصطناعي في الإبداع الفني المعاصر موضوعًا رائعًا يتطور بشكل متزايد في السنوات الأخيرة، ولكن يمكن إرجاع بعض الجهود المبكرة لاستخدام التكنولوجيا في الفن إلى عصور سابقة ويتم تلخيصها أدناه:

- بدايات التجريب الفني باستخدام أجهزة الكمبيوتر والتعلم الآلي: في السبعينيات والثمانينيات، بدأ الفنانون في استكشاف استخدام التكنولوجيا في أعمالهم الفنية، بما في ذلك أجهزة الكمبيوتر المرئية وتقنيات التعلم الآلي البدائية.
- التطورات في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين: شهدت بداية القرن الحادي والعشرين زيادة في استخدام تقنيات الذكاء الاصطناعي في الفن المعاصر، بما في ذلك استخدام الروبوتات والبرامج المتقدمة

لإنشاء أعمال فنية.

o التطورات والابتكارات الأخيرة: شهدنا في السنوات الأخيرة زيادة في التجارب والابتكارات التي تجمع بين الذكاء الاصطناعي والفن المعاصر بطرق مثيرة ومبتكرة. تتيح برامج الذكاء الاصطناعي اليوم إمكانية إنشاء صور فنية جديدة أو تحسين الصور الموجودة بطرق مذهلة.

لذلك يمكن القول إن استخدام الذكاء الاصطناعي في الفن المعاصر اتخذ أشكالًا ملموسة في العقود القليلة الماضية مع استمرار تطور التقنيات وتزايد الاهتمام بالتكنولوجيا في مجال الفن. ويمكن استخدام الذكاء الاصطناعي في الفن بعدة طرق، بما في ذلك:

o توليف الفن والتكنولوجيا: يمكن أن يساعد الذكاء الاصطناعي الفنانين على تحقيق رؤى إبداعية جديدة ومثيرة باستخدام تقنيات مثل تركيب الصوت والصورة غير التقليدي، وإنشاء أعمال فنية تفاعلية تستجيب لتفاعل الجمهور.

o إنشاء الفن باستخدام الذكاء الاصطناعي: يمكن للذكاء الاصطناعي إنشاء أعمال فنية تلقائيًا عن طريق تدريب النماذج على البيانات الفنية السابقة وإنشاء صور فنية جديدة أو حتى موسيقى أو أدب جديد.

o التواصل والتفاعل الإبداعي: يمكن استخدام الذكاء الاصطناعي لتمكين التواصل والتفاعل الإبداعي بين الفنانين والجمهور، على سبيل المثال. ب. من خلال استخدام الذكاء الاصطناعي في المعارض الفنية التفاعلية أو التجارب الفنية التعاونية.

o تحسين الأدوات الإبداعية وتطويرها: يمكن استخدام الذكاء الاصطناعي لتطوير أدوات إبداعية جديدة تساعد الفنانين على تحقيق رؤيتهم بشكل أسرع وأكثر كفاءة، مثل: ب. أدوات تحرير الصور التي تستخدم الذكاء الاصطناعي لتحسين الصور بشكل إبداعي.

ـ استكشاف القصص والروايات: يستطيع الذكاء الاصطناعي أيضًا استكشاف القصص والروايات من خلال تحليل النصوص الأدبية واقتراح أفكار جديدة أو حتى كتابة قصص جديدة بناءً على الأساليب والموضوعات الشائعة.

هذه ليست سوى بعض الطرق التي يمكن من خلالها استخدام الذكاء الاصطناعي في الإبداع الفني المعاصر. تتطور التقنيات باستمرار، مما يفتح إمكانية استكشاف المزيد من التطبيقات الإبداعية للذكاء الاصطناعي في المستقبل.

هناك العديد من الأعمال الفنية التي تم إنشاؤها باستخدام الذكاء الاصطناعي، وتتنوع التقنيات والأساليب المستخدمة في هذه الأعمال. وهنا بعض الأمثلة:

ـ شبكات الخصومة التوليدية (GANs) (Generative Adversarial Network) في الفن التوليدي:

- يستخدم الفنانون شبكات GAN لإنشاء صور وأعمال فنية جديدة. على سبيل المثال، يمكن لشبكات (GANs) إنشاء صور لوجوه بشرية مزيفة تبدو واقعية للغاية. ومن الأعمال البارزة "صورة إدموند دي بيلامي" تمثل شابًا خياليًا من القرن التاسع عشر بوجه غير واضح، رسمها برنامج ذكاء اصطناعي (AI) من قبل مجموعة أوبيفيس الفرنسية. في 25 أكتوبر 2018، نجحت دار كريستيز في بيع الصورة بمبلغ 432,500 دولار. يثير هذا البيع مسألة ما إذا كان يمكن اعتبار الذكاء الاصطناعي فناناً. على الرغم من أنه لا يمكن وصف الذكاء الاصطناعي بأنه فنان كامل بالمعنى التقليدي، إلا أنه يشترك مع ذلك في بعض الخصائص مع الفنانين البشر، من حيث أنه ابتكر شيئًا جديدًا، حتى من دون وعيه أو نيته.

- يتمثل النهج غالبًا في تدريب شبكتين، واحدة لإنشاء الصور والأخرى لتقييمها. يقوم المولد بإنشاء صور جديدة بينما يحاول المُميز تحديد ما إذا كانت هذه الصور واقعية أم لا.

ـ ديب دريم: تقنية طورتها شركة جوجل تعمل على تعديل الصور لمنحها مظهر سريالي ومبالغ فيه. يستخدم DeepDream شبكات عصبية مدربة مسبقًا ويغير الصور بناءً على الأنماط التي تم التعرف عليها أثناء التدريب.

ـ إنشاء النص الفني:

- يستخدم الذكاء الاصطناعي في تأليف القصائد والقصص القصيرة والمقالات المتخصصة. على سبيل المثال، يمكن للنماذج اللغوية التوليدية مثل GPT-3 إنشاء نصوص فنية معقدة وواقعية بشكل ملحوظ.

ـ تحليل وتصور البيانات الفنية:

- يستخدم الذكاء الاصطناعي لتحليل البيانات الفنية لاستخراج الاتجاهات والأنماط والتقارير المحددة. يمكن لخوارزميات التعلم الآلي تحليل قواعد البيانات الفنية الكبيرة والكشف عن الارتباطات والتغيرات بمرور الوقت.

تتنوع التقنيات والأساليب المستخدمة في هذه الأعمال الفنية التي تعتمد على الذكاء الاصطناعي، وتتضمن



تدريب النماذج العميقة على البيانات الفنية، وتطبيق تقنيات التوليد الذاتي، واستخدام البيانات الضخمة لتحليل الاتجاهات والأنماط الفنية.

2ـ تحديات الأصالة:

استخدام الذكاء الاصطناعي في الفن المعاصر يطرح تحديات عديدة تتعلق بأصالة الأعمال الفنية وفرادتها. في مجال الفن، يُعَد الحفاظ على الأصالة والتميز عنصرين حيويين يُميزان هوية الفنان وأعماله عن غيرها. الأصالة تُمثّل الجوهر الحقيقي للفنان، إذ يعبّر عن ذاته ومشاعره بطريقة تعكس هويته وتجاربه الشخصية، دون تقليد أو محاكاة. ومن ناحية أخرى، فرادة الأعمال الفنية تعتمد على الإبداع والابتكار، حيث يسعى الفنان لتطوير أساليب فنية جديدة للتعبير عن أفكاره ومشاعره.

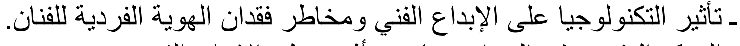
في هذا السياق، يعمل الذكاء الاصطناعي كأداة تقنية قادرة على إنتاج محتوى فني تلقائيًا وفقًا لمعايير محددة، مما قد يعرض مفهوم الأصالة والتميز في الفن للتحدي. يمكن للبرامج والخوارزميات التي تستند إلى الذكاء الاصطناعي إنتاج أعمال فنية تبدو أصيلة ومميزة، ولكن ينقصها العنصر الإنساني الذي يتمثل في التجربة الشخصية والعواطف والرؤية الفنية التي تميز أعمال الفنانين.

لذا، ينبغي على الفنانين ومحبي الفن مواجهة هذه التحديات من خلال دمج التكنولوجيا والإبداع الإنساني. يمكن أن يكون الذكاء الاصطناعي مساعدًا للفنانين في توسيع إمكانياتهم الإبداعية وتطوير أساليب جديدة للتعبير، وفي الوقت نفسه يجب عليهم المحافظة على التفرد والروح الإنسانية في أعمالهم، مما يضمن استمرارية الثراء الفني والتنوع في المشهد الفني العالمي.

تلك التحديات تتضمن:







- تأثير التكنولوجيا على الإبداع الفني ومخاطر فقدان الهوية الفردية للفنان.
- التحكم البشري في الخوارزميات وتأثيره على الإبداع الفني.
- الأسئلة الأخلاقية المتعلقة بحفظ الخصوصية واستخدام البيانات الشخصية.
- خطر تكرار الأفكار والأساليب بسبب استخدام الذكاء الاصطناعي.
- انخفاض التفاعل البشري والجاذبية الشخصية في الأعمال الفنية.
- التحديات في تحقيق الإبداع الجماعي والشراكة بين الفنانين والتكنولوجيا.
- تهديد وظائف الفنانين التقليديين وتغيير الطلب على مهاراتهم.

هذه التحديات تتطلب حوارًا مستمرًا وجهودًا مشتركة من قبل جميع أصحاب المصلحة لمعالجتها بطريقة مسؤولة ومبتكرة.

3ـ استكشاف الآراء:

تختلف وجهات النظر حول الأصالة في الفن الناتج عن الذكاء الاصطناعي بشكل كبير، وتعتمد على الخلفية الفنية والتقنية والثقافية لكل فرد. فيما يلي بعض وجهات النظر المختلفة التي قد تحملها الأطراف المختلفة:

- وجهة نظر الفنانين:
- يرحب بعض الفنانين بالذكاء الاصطناعي كوسيلة لتعزيز قدراتهم الإبداعية وتوسيع آفاقهم الفنية، ويرون فيه أداة إضافية للتعبير عن أفكارهم وتجسيد رؤيتهم الفنية بطرق جديدة ومبتكرة.
- يعارض البعض الآخر استخدام الذكاء الاصطناعي في الفن بسبب المخاوف من فقدان الأصالة والإبداع البشري، ويعتقدون أن الفن الحقيقي يجب أن ينبع من التجارب الإنسانية والتعبيرات الفريدة.

o **وجهة نظر النقاد الفنيين:**

- يرى بعض النقاد أن الذكاء الاصطناعي فرصة لاستكشاف مفاهيم فنية جديدة وإثارة الجدل حول التكنولوجيا والفن والثقافة.
- يشير آخرون إلى أن استخدام الذكاء الاصطناعي يمكن أن يؤدي إلى تجريد الفن من إنسانيته، مما يقلل من قيمته الفنية.

o **وجهة نظر باحثي الذكاء الاصطناعي:**

- يرون أن الفن الذي أنشأه الذكاء الاصطناعي مجال مثير للبحث والتطوير التقني، ويعتقدون أنه يمكن استخدام التكنولوجيا لإثراء التجارب الفنية وتجديدها.
- هناك مجموعة من الباحثين يدرسون كيف يمكن للذكاء الاصطناعي أن يكون مبتكراً في إنتاج الفن وفي تفاعله مع الجمهور.

o **وجهة نظر الجمهور العام:**

- بعض الناس متحمسون لما هو جديد ومبتكر في الفن الناتج عن الذكاء الاصطناعي، ويستمتعون بالتجربة والتفاعل مع هذا النوع من الإبداع.
- جزء آخر من الجمهور يفضل الفن التقليدي الذي ابتكره فنانون بشريون ويشعرون بالقلق إزاء تأثير التكنولوجيا على الهوية الثقافية والفنية.

باختصار، يعد الفن الناتج عن الذكاء الاصطناعي موضوع جدل ونقاش، فهو يجمع بين الابتكار التقني والتعبير البشري، وتختلف الآراء حول مدى تأثيره على الأصالة والقيمة الفنية.

4ـ أمثلة عملية

لقد أثرت تطبيقات الذكاء الاصطناعي في الفن المعاصر بشكل كبير على المفاهيم التقليدية للأصالة في الفن، مما يطرح تحديات وأسئلة جديدة حول ما يشكل الفن الحقيقي وكيفية تقديره. فيما يلي بعض الأمثلة العملية والمناقشة ذات الصلة:

o توليد الصور بالذكاء الاصطناعي: هناك العديد من التطبيقات التي تستخدم الذكاء الاصطناعي لإنشاء صور فنية جديدة. على سبيل المثال، يمكن للشبكات العصبية الاصطناعية توليد صور فنية تشبه أسلوب فنان معين، مثل بيكاسو أو فان جوخ، بناءً على تحليل لوحاتهم. وهذا يثير تساؤلات حول ما إذا كانت هذه الأعمال الفنية "أصلية" أم لا، حيث تم إنشاؤها بواسطة برنامج كمبيوتر وليس بواسطة فنان بشري.

o الأعمال الفنية التفاعلية باستخدام الذكاء الاصطناعي: تمكن تطبيقات الذكاء الاصطناعي الفنانين من إنشاء أعمال فنية تتفاعل مع المشاهدين بطرق جديدة ومبتكرة. على سبيل المثال، يمكن استخدام الذكاء الاصطناعي لتحليل تفاعلات المشاهدين والتأكد من أن العمل الفني يتفاعل بشكل مختلف مع كل فرد، مما يجعل كل تجربة فريدة من نوعها. وهذا يتحدى المفهوم التقليدي للأصالة بسبب العناصر المتغيرة وغير المتوقعة في العمل الفني.

o توليد الكتابة والشعر بواسطة الذكاء الاصطناعي: يستطيع الذكاء الاصطناعي توليد قصص وشعر جديد بناءً على النماذج والأساليب الأدبية السابقة. على سبيل المثال، يمكن لنماذج إنشاء النص العميق (DALL-E) إنشاء صور تمثل شخصيات ومواقف من قصص لم تتم كتابتها من قبل. وهذا يثير تساؤلات حول ما إذا كانت هذه القصص "حقيقية" أم "أصلية"، حيث تم إنشاؤها بالكامل بواسطة خوارزمية.

o الموسيقى المولدة بواسطة الذكاء الاصطناعي: هناك تطبيقات تستخدم الذكاء الاصطناعي لإنشاء موسيقى جديدة بناءً على الأنماط الموسيقية السابقة. تستطيع الخوارزميات توليد موسيقى تشبه أسلوب الموسيقيين المشهورين، مما يثير تساؤلات حول مفهوم الإبداع والأصالة في الموسيقى.

باختصار، تمثل الأعمال الفنية المعتمدة على الذكاء الاصطناعي تحديات جديدة لمفهوم الأصالة في الفن، حيث يتم إنشاؤها بشكل غير تقليدي بواسطة مشغل غير بشري، مما يعيد تعريف الطرق التقليدية لتقدير الفن والإبداع.

McCarthy, J. 1997. What is Artificial Intelligence? http://www-formal.stanford.edu/jmc/whatisai/whatisai.html.

Nilsson, Nils J. The quest for artificial intelligence. Cambridge University Press, 2009.

■



فتحي المسكيني
تونس

السَلَفي والمسرح: معركة رُعاة؟

أسئلة للتفكير

السّرحُ هو المال يُسام في المرعى. ومن هنا تأتّى المال السارح. والمسرح هو مرعى السّرح. وهو الموضع الذي تسرح فيه الماشية. ويُقال ولدته سُرُحا أي بيسر وسهولة. وتسريح المرأة تطليقها. وتسريح الشعر تخليصه بعضه من بعض. ورجل منسرح متجرّد أو قليل الثياب.

المسرح أكثر من الأدب أو القصص لكنه أقل من التاريخ.

أسئلة للتفكير:

1- إلى أيّ حدّ نسي العرب كون المسرح لفظا كان يعني في أصله مكان مرعى الماشية ولا علاقة له بالفعل (دراما باليوناني تعني "الفعل") البشري ؟

2- هل ثمّة حيوانية في المسرح ؟ "حَيْونة" (animalisation) معيّنة ، ضرورية، غير مقصودة للجمهور ؟ هل الجمهور ضرب من الحيوان الكبير ؟ اختزال الجمهور في العيون، في كمّ هائل من العيون التي تنظر، أليس يحتوي على درجة معينة من الحيونة البصرية على الأقل ؟ كيف يمكن تحويل الناس إلى جمهور ؟ إلى عيون قادرة على اختزال الحضور في مجرد النظر ؟

3- لا تخلو الثقافة العربية الإسلامية من عناصر مسرحية مثل الأفعال أو الوقائع والممثلين أو الأبطال والجمهور أو المتفرجين وأماكن المشهد أو أشكال الركح، ولكن خاصة عنصر القصّة . لكنّ وجود العرب كان دوما قصة بالأساس: كل ما عاشوه كان مؤسسا على سردية معيّنة أكثر منه مؤسسا على فعل تاريخي أو مشهد عظيم. علينا أن نسأل: لماذا لا يمكن للمسرح أن يكون مجرد أدب أو قصص ؟ المسرح أكثر من الأدب أو القصص لكنه أقل من التاريخ. السؤال: إلى أيّ مدى يمكننا أن نفصل بين مجتمعات المسرح، أو مجتمعات المشهد والفرجة أو ما سماه دجاني فاتّيمو "المجتمع الشفاف"، وبين مجتمعات القصص والحكاية والأمثال والسرد ؟ مجتمعات تمثّل ومجتمعات تحكي . كيف يمكن للمسرحي اليوم أن يقف بشكل مناسب بين أن يشهد وأن يقول ؟

4- السؤال كان قد اصطدم به ابن رشد منه قبل: كيف نترجم "تراجيديا" إلى العربية ؟ - مع الأسف أنّ ابن رشد قد هوّن الأمر واكتفى بمهنة الشارح، وقرأ "تراجيديا" عند اليونان بوصفها ضربا من "الهجاء" عند العرب. ولكن المسرحي مطالب بأن يهجو من ؟ مسرح الهجاء إذن كان مزدهرا عند العرب. لكنّ الأمر أعقد من ذلك.

5- كل مسرح هو مسرح جمهور أو مجتمع معين. في تونس اليوم مثلا: نحن نتكلم مجموعة من اللغات (الدارجة، العربية الفصحى، الفرنسية، الانجليزية العالمية...). وفي الحقيقة ظهر جيل جديد لا يتكلم لغة واحدة، وليس لديه قدرة على الانسجام اللغوي. لنقل: ظهر جيل مترجم بشكل معمّم. أي يتكلم جملة من اللغات دون أن يسكن لغة بعينها. لكن هذا هو المشكل: هل يجب الاستغناء على اللغة الأبجدية في المسرح ؟ وماذا يكون مسرح الإشارات ؟ كما نقول لغة الإشارات بالنسبة إلى أصدقائنا الصم .

6- مجازات المسرح عندنا:

أ- المرعى: ماذا نرعى في المسرح ؟ هيدغر جعل الفيلسوف هو "راعي الوجود"؛ من هو راعي المشهد ؟ أم هو قدر المسرح اليوم: أنّه ورشة للترجمة الحيوانية للجمهور ؟ مساعدته على رعاية نفسه بوصفه يحتاج أصلا إلى الراعي ؟ وينبغي تأمين المرعى والراعي من دون جرح مشاعر الشخص الإنساني فيه، أي ذلك الشخص الذي يظن منذ زمن بعيد أنّه لم يعد يحتاج إلى رعاة ؟ هل المسرح في سرّه طريقة رائعة وخفية في "سرْح" الماشية الإنسانية أي الخروج بها إلى المرعى وإطلاقها كي تبحث عن قوتها ؟ هل المسرح تقنية إعادة البشر إلى قدرته القديمة والبدائية على المرعى أو الرعي أو "السُروح" أي الانطلاق بعيدا عن الرباط والمنزل والجدار والسلطة والقيد ؟ هل المسرح هو ترك الحيوان يوجد ؟ تركه يرعى نفسه بانفعالاته الخاصة دون ادّعاء أيّ "تطهير" أخلاقي لأخطائه أو لغضبه ؟

ب- المسرح في أصله مكان الحيوان السائب أو الذي يُراد حراسته أو قيادته: حيوان محتاج بطبعه إلى راع، وبالتالي: هل يمكن احترام الجمهور وعدم تحويله إلى رعيّة ؟

ج- المسرح مكان تسريح شيء ما: مخاض ما، كثافة ما، تعقّد ما، انفعالات ما، سجن ما. العرب يسرّحون السجين والمرأة والشعر المتجعّد.

د- المسرح مكان عراء أو عري ما: الرجل المنسرح هو الرجل العاري أو المتجرد أو قليل الثياب، في لبسة المتفضّل كما يقول الشعر الجاهلي. ماذا نعرّي في المسرح ؟ هل تكلم لغات عديدة في نفس الوقت هو هروب من الكلام المباح أو الصريح ؟

7- في الأونة الأخيرة قام "شبّان سلفيون" – وهذه التسمية تحتمل تناقضا ما- برجم رجال المسرح – شيبا وشبابا- بالبيض لأنّهم "وثنيون" (!)- أليسوا يمارسون مسرح العرائس في ساحة عامة ؟ أم أنّ الأمر في جذوره العميقة يعود إلى معركة بين الرعاة ؟ على الأقلّ بين صنفين من الرعاة : رعاة الحيوان ؟ ورعاة الإنسان ؟ رعاة السماء ؟ ورعاة الأرض ؟ هل كان "السلف الصالح" معاديا للمسرح ؟ ألم يكن السلف راعيا بالدرجة الأولى ؟ متشبّها في ذلك بحرفة الأنبياء الأكثر نبلا في العصور القديمة: الانتقال من رعاية الحيوان إلى رعاية البشر ؟ تشبّها برعاية العالم ؟ - يبدو أنّ الثقافة التوحيدية تعيش اليوم معركة داخلية، ويظنّ المتعجّل أنّ الخصام السلفي مع الحداثة هو خصام مع عدوّ أجنبي والحال أنّها خصومة داخلية في صلب نفس النموذج الروحي: : إلى أيّ مدى لا يزال من الممكن أن نربّي الحيوان البشري بوصفه قابلا للإخراج من حظيرة الحيوان إلى ساحة الإنسانية كوحدة أخلاقية تزعم أنّ كلّ عالم الحيوانية هو مسخّر لها من قبل خالق حكيم ؟ لم تضف الحداثة أيّ حدس أخلاقي جديد للمدوّنة التوحيدية. ولذلك فالخصومة الأخلاقية معها هي خصومة داخلية مع أنفسنا القديمة، ليس أكثر. كوحدة أخلاقية تزعم أنّ كلّ عالم الحيوانية هو مسخّر لها من قبل خالق حكيم ؟ لم تضف الحداثة أيّ حدس أخلاقي جديد للمدوّنة التوحيدية. ولذلك فالخصومة الأخلاقية معها هي خصومة داخلية مع أنفسنا القديمة، ليس أكثر.

.

■

ماذا نرعى في المسرح ؟ هيدغر جعل الفيلسوف هو «راعي الوجود»؛ من هو راعي المشهد ؟ أم هو قدر المسرح اليوم: أنّه ورشة للترجمة الحيوانية للجمهور ؟

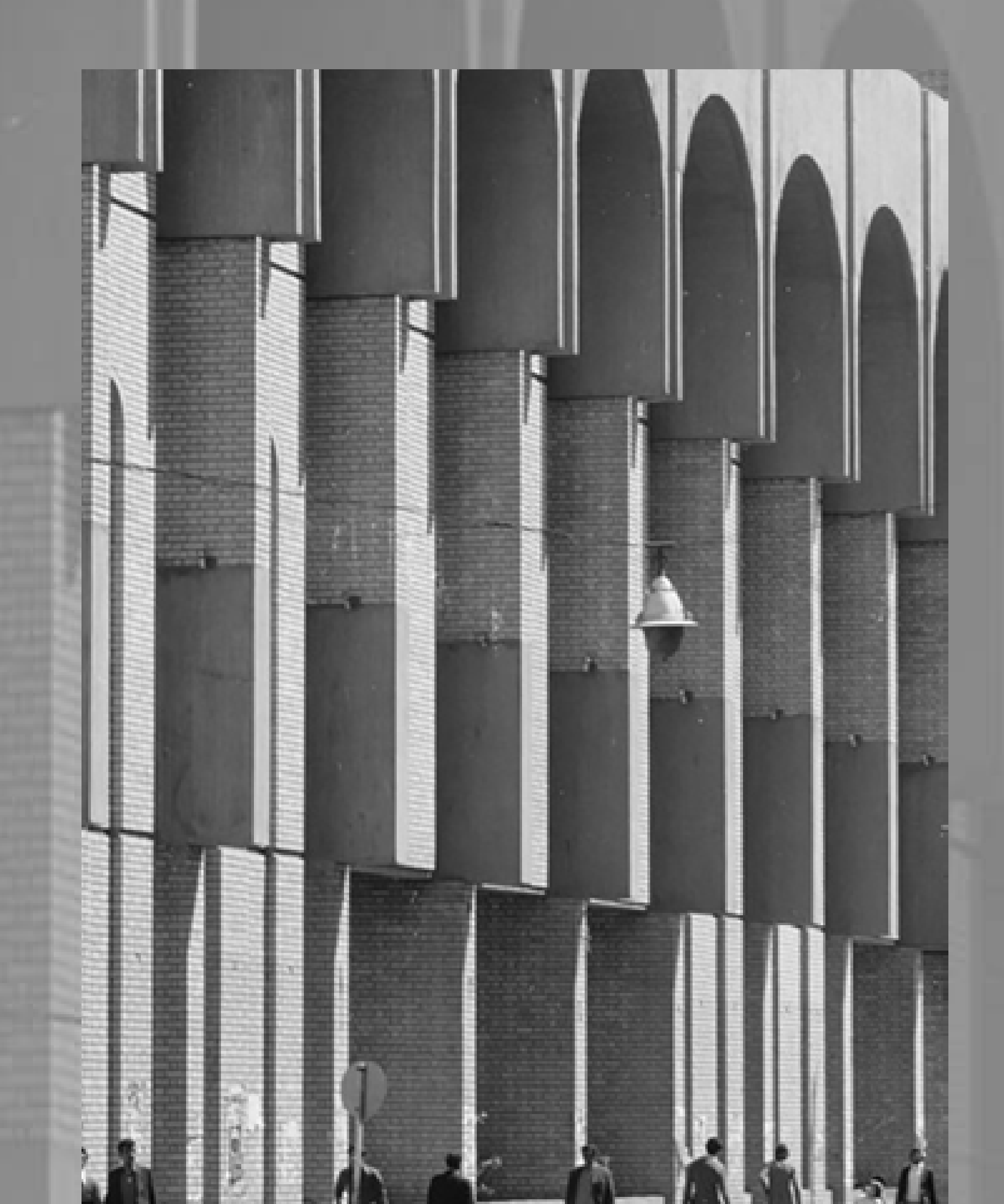


علي البزاز
العراق ـ هولندا

المعماري رفعة الجادرجي

العِمارة هي مهنة وفنّ وليس حرفةً

ترتبط العِمارة بالمدينة فحسب، تعبيراً عن عاطفتها ووجدانها ، وهي هكذا، ممارسة فنيّة وجدانيّة، ذات صِلة وثيقة بالمجتمعات، من ناحية، استبطانها فكر وحضارة وأمزجة الشعوب، وليس معنى ذلك، هو تبعية العِمارة للمجتمع، باعتبارها المُعبّر عن حاجاته الروحية والاقتصادية؛ إيجاد الحلول التقنيّة والاقتصادية ، إنّما تعمل على تطوير سلوكيات الفرد وتحسين علاقته بمحيطة من نواحٍ عدّة، وعليه، لا تعني العِمارة، بناء المساكن وشقّ الطرق فقط، ولكنّها، من أكثر الفنونً تعبيراً عن المدنيّة، ومقياساً لتطوّر الفرد روحياً وتقنياً واقتصادياً. البناء المِعماري، موجود في كلّ الفنون الأخرى، بحسب القول: مِعمار القصيدة، والهارموني للسمفونية، فكلّ شيء ، يبدأ من البناء والتصاميم، بما يتعلّق في بناء المفاهيم والموديلات والفنون، ويكفي القول مثلاً في العواطف الإنسانية، يبني علاقة حبّ، وفي الفِكر، يبني مفهوماً إلخ ، وحتّى كلمات مِثل: استعداد، إمكانيّة، نتاج، المستقبل، الانهيار والازدهار، إضافة إلى كلّ ما يتعلّق بالاقتصاد من السندات والتضخم النقدي، كلّ ذلك له علاقة بالبناء المعماري؛ أيّ إنشاء البنية التحتيّة لتلك الظواهر مجازياً ، في علاقة تدبير وإنجاز: إسمنت \ طابوق- اقتصاد فكر. المستقبل على هذا النحو هو بناء، والانهيار يعني البناء المِعماري الفاشِل، والاستعداد يعني تهيئة البنى التحتيّة من إسمنت وغيره. لا تسير سيمائية اللّغة بعيداً عن البناء والعِمارة. ألا يعتبر المنطق والفوضى والشجاعة والبخل والكرم بناءً مِعماريا سيمائياً؟



يقول الجادرجي في حوارٍ معه:
" يُعبّر المِعماري عن عاطفة ووجدان المجتمعات... إنّ أوّل شيء يتعلّمه المِعماري هو التفريق ما بين الحرفة والمهنة... العِمارة كأي ظاهرة وجوديّة أو اجتماعيّة ينبغي أن تُشيّد على بنى، فعلاقة الشمس مع الأرض لها ارتباط بالجاذبية... إنّ فنّ العمارة مستلٌّ من الوضع الاجتماعيّ، فكلّما كان المجتمعُ منفتِحاً، جَنحَتِ العمارةُ إلى الانفتاح والعصريّة.. ثَمّة علاقة ما بين المطالب الاجتماعية والتكنولوجيا، وعلى المِعماري مراعاة ذلك وهذه هي فلسفتي".
لا تخلو كلمتيّ حرفة ومهنة من البناء المِعماري؛ تُشيران إلى المواظبة والمُمارسة، إلى الاتقان، وبالتالي إلى النتائج "السليمة"، التي يطمح إليها المجتمع والفنّ والسياسة والاقتصاد(بِناء).
يقول دولوز:" بالاحتطاب، تصيرُ حطاباً". يعُدّ الجادرجي العِمارةَ فنّاً، وهي مهنةً وليس حرفة..." قد تجاوز عصر النهضة مفهوم الحرفة".
عندما ينطوي، أي عمل مهما كان على الفنيّة - الإبداع، سيُصبح مهنة وليس حرفة. والعكس صحيح، فكلّ مهنة هي ذات علاقة وثيقة بالفنّ. إنّ الحرفة تعني المّمارسة، لكنّها روتينية، خاليّة من الإبداع، ذات خطّ سير تقليدي في ذهاب وإيّاب، أمّا المهنة، فهي إبداع أوّلاً، مرتبط طبعاً بالحرفة بما تعني الممارسة والتدريب. الفن هو ما يميّز المهنة عن الحرفة.
الأقواس في إيحاء عاطفي وتلقّي جمالي، يشيران إلى الرعاية والاهتمام
يقول في ذات السياق، حول عدم أهليّة العمارة الإسلامية التقليديّة للعصر:" انتهى دورها منذ 500 سنة؛ فلم تتجاوز





الحرفة إلى مفهوم المهنة - الإبداع... لم تعد صالِحة وظيفياً ولا شكلياً، ثمّ جاءت التقنيّة لتطيح بها كلّياً... العِمارة الحديثة، ستقودنا إلى العمارة العربية الحديثة".
لكنّ الأقواس التي تزخر بها العِمارة الإسلاميّة، موجودة في عِمارة الجادرجي كأشكال وكتلقّي جمالي ووظيفي، مثلاً في بناية مصرف الرافدين 1969، مبنى مجلس الوزراء 1975 وفي "الجندي المجهول" العام 1959في ساحة "الفردوس. يقول "صممّته بـ 10 دقيقة وأعطيته إلى الرسامين" (أزيل في 1982).
هنا، استعمل الجادرجي إمكانية مُهمّة في الأقواس، وهي الانحناء، التي لها مدلولات جمالية وعاطفية، كالاهتمام والرعاية(الحنو) المرتبطين بالإنسان، وبالمستقبل أيضاً تعبيراً عن الانشغال به والإعداد له. يُحاكي القوس من ناحية جمالية، انحناء سعف النخيل، وهذا، له علاقة بمادّة الطين التي تسمح بذلك خلافاً للصخور والحصى. والحضارة العراقية السومرية، يزخر فيها استعمال الطين، القادم من ترسبات نهريّ دجلة والفرات، والمعمُول منه الطابوق المُستعمل في العمران وفي التدوين كذلك(البرديات من الطين). واجهات أبنية الجادرجي من الطابوق أيضاً. (إنّ أوّل قوس في التاريخ، كان ولا يزال في أور، كما هو شائع). وحول تِلك الصِلة، أيّ، علاقة المادّة بالمجتمعات، يكتب الجادرجي:" إنّ العِمارة هي نتاج يد الإنسان وفكره، أي تعامل يد الإنسان وفكره مع موادٍّ خام، ومن تحويلها أو تغييرها، من حالة فيزيو كيماويّة معيَّنة إلى أخرى". "حوار في بنيويّة الفنّ والعمارة" منشورات" رياض الريِّس

للكتب والنشر".

تُعبّر مادَّةُ "النورة البيضاء"، المُستعمَلة في الزخارف الإسلاميّة، مع شكلِ المِحرابِ، وما يُمثّل الآذان من الدعوة إلى الصلاة خشوعاً وتسليماً إلى "الواحد الأحد"، عن الحالة الباطنيّة للجامع؛ نورٌ(لون أبيض) يتجسّد في أشكالٍ وخطوطٍ يُضفي على المُؤمن تَخليّاً عن العالم الخارجيّ ومُبقياً عليه في اتِّصال باطنيٍّ روحانيٍّ مع الخالق، ما يُسهِم بتحوُّله حال دخوله إلى الجامع إلى شخصيّة باطنيّة "تقوى" (وهذا هو المأمول من المُؤمن والجامع)، تختلف عن شخصيّته في السوق أو في مكان العمل، أو في البيت؛ تسليماً لله ولبيته (الجامع).

هل ممكن تثوير العِمارة الإسلامية تقنيّاً؟

توقّف الجادرجي عن الاشتغال في العِمارة بعد خروجه من السجن 1982 يقول: "المِعماري كالطبيب، يجب عليه ممارسة مهنته... كان يشتغل في مكتبي الاستشاري حوالي 50 شخصاً، وكان من العسير الاستمرار بذلك... وهكذا التجأت إلى التأليف الأدبي عوض ممارسة العِمارة".
إشارة: إنّ حديثه عن عدم أهلية العمارة الإسلاميّة للعصر، بالرغم من استعماله لبعض تجلّياتها في تصاميمه الأولى كما أسلفنا، جاء ذلك، بعد تركه المهنة، أي في وقت متأخر، فلم يعد إليها مطلقاً، إذ يعتبرها حرفة لا غير؛ بمعنى عمل بنّائِين ومهندسِين فحسب، وهو الذي يفرّق جليّاً ما بين عمل المهندس كحرفة، مَنْ يقوم بتنفيذ الأعمال الصحيّة والتدّفئة وعزل الصوت، بينما عمل المِعماري، كمهنة وفن، مَنْ يقدّم الشكل العام للعِمارة الذي يخدم البيئة التي يعيش فيها. يُشدّد الجادرجي كثيراً على عدم استجابة العمارة الإسلاميّة للتكنولوجيا! وهذا الرأي يعتدّ به يومذاك، ولكن راهناً يحتاج إلى المناقشة:
إنّ التقنيّة كطباعة البيوت والجسور بواسطة الطابعة ثُلاثيّة الأبعاد مثلاً، قد أطاحت بالاستحالة المِعماريّة، ويُبرهَن على ذلك، من خلال الإنجازات المِعمارية الحاليّة التي كانت سابقاً غير قابلة للتحقيق قبل دخولنا إلى "الوجود" الرقميّ وتقنيّات ووسائل الديجيتال، بل، إنّ تصاميم الفنّانة المعماريّة زُها حديد، قد تجاوزت مفهومَ الاستحالة التقليديّة الفارِضة حضورها شرطاً لا بدّ منه في العمارة التقليديّة تحديداً.
الطابعة ثُلاثيّة الأبعاد وسيلة مِعمارية فذّة، جمعت إليها العقلَ الهندسي؛ المهنة والفنّ معاً، إضافة إلى خبرة العمّال وطرق البناء وأنواعه؛ فلم تعد الأعمدة ولا الأساسات ولا النوافذ في عهدة التقليدية، بل أصبحت في أشكال وطرق ثورية، كما وأسهمت بتطوير المواد المستعملة لصالِح البيئة والتكاليف الاقتصادية الزهيدة، وهكذا أصبحت حلّاً معمارياً واجتماعياً واقتصادياً. وعليه، تمّ تجاوز الاستحالة معماريّاً وإبداعياً، فالوجود أصبح رقمياً، وسوف نشهد قريباً، الإبداع الرقمي والعواطف الرقمية نتاج التقنية.
ألا يمكن ممارسة الثورة التقنيّة على العمارة الإسلامية، وجعلها عصريّة؟ سيّما، وقد أصبح الفكر التقني، كما الهوية الثقافية التقنيّة، ضرورة مستدامة! ■



الحقيقةُ التي تَجرَحُ:

عن قصيدةِ تسيلان

جاك دريدا / حاورته: إيفلين غروسمان



ترجمة:
خالد حسين

يمضي بنا جاك دريدا على الدّوام إلى اللامتوقع والمفاجىء، هذا شأنه، شأن الشّاعر المختبىء في إهابِ الفيلسوف، فيلسوفٌ شاعرٌ؛ فليس ثمّة مرورٌ عابر من ظاهرةٍ ما مثل القصيدة، ولاسيما "قصيدةٍ" لپاول تسيلان حيث يغزل الليل حلكته بمهارةٍ وألمٍ. في هذا الحوار يجترح دريدا أفقاً، جُرحاً لمفهوم قراءة "العلامة الشِّعرية" في كنفِ "قصيد" تسيلان، يفتحُ التأويلَ على إشكالياتٍ ومنعطفاتٍ ليمنحَ تأملاتِهِ خصوصيتها وفرادتها وتأسيسَ أفقٍ لفهم القصيدة في سيل المعنى الذي ترتكبه. في هذا التحويل أو الترجمة من الإنكليزية إلى العربية حاولتُ أو خاطرتُ أنْ أكون مُنصتاً، مؤوِّلاً، قَريباً قدر الممكن من الحوار بين إيفلين غروسمان وجاك دريدا.

إيفلين غروسمان (1) :

أَوَدُّ التحدُّثَ الآنَ عن مَسْألةِ السِّر وغير القَابلِ لِلْحَسْمِ، وَهُمَا الأَمْرَانِ اللذّانِ تكلّمتَ عنهما مَراراً وتَكراراً، وَعَلى وَجْهِ التّحديدِ في نصّين حديثين، "الكِبَاش Rams(2) : حِوَارٌ متواصلٌ ـ بين لانهائيين، القصيدة" وذاكَ [النَّص] الذي أَشَرْتُ إليه منذُ لحظةٍ، حول اِلِيْنْ سِيْكْسُو(3) Hélène Cixous ، "مورّثات، أنساب، أنواع، وعبقرية". في نصّ "الكِبَاش"، تكتبُ هَذِهِ الجملةَ المدْهِشَةَ عَنْ تَفْسير گادامير(4) لقصيدة تسِيْلَان(5) Celan: "من غير هذا التّهديد، هذا الخطر، من غير هذه اللاحتمالية، من غير هذه الاستحالة في الإثبات ـ التي ينبغي أن تظلَّ بلاحدود، التي ينبغي ألّا تكون مَشْبَعَةً أو مَغْلَقَةً بأيّ يقين ـ لَنْ تكونَ هُنَاكَ قراءةٌ أو عطاءٌ أو نعمةٌ"، وعلاوةً على ذلك فأنتَ تضيفُ قليلاً، " أنّ مُسْتَقْبَلَ التّفْسِير [مرتبطٌ] بإعاقةٍ مؤجّلةٍ ومستغرقةٍ في التفكير". وهذا يَتَجَاوبُ مَعَ مَا كنتَ تقولُهُ منذُ لحظةٍ: نَحْنُ لا نُقدّمُ الدّليلَ على ما نُفَسِّرُهُ ولكنْ، في الوقتِ ذاتِهِ، ثمّة قوةٌ كبيرةٌ لليَقين.

جاك دريدا:

أقولُ هَذَا في نَصٍّ عَنْ تسيلان، بيد أنني أعتقدُ أنَّهُ يُمْكِنُ، بِصُوْرةٍ مماثلةٍ، أَنْ يَصْلحَ لأيِّ قراءةٍ، لقراءةِ أيِّ شَاعر، ولأيِّ كتابةٍ شعريةٍ. ثمّة في كلِّ نَصٍّ شِعْريٍّ، تماماً كما في كلِّ قَوْلٍ، في كلِّ تَعْبيرٍ خَارجَ الأدَبِ، سرٌّ صَعْبُ المنالِ، إذ لا دليلَ كافٍ بِشَأْنِهِ على الإطلاق. وفي معظم الحياة اليومية، على سبيل المثال، أَدْرِكُ أنّني غَالباً مَا أُفَاجِىءُ طلّابي حينما أُخبرهم: "بأنَّ المرءَ لنْ يتمكّنَ البتّة أنْ يُثبتَ أنَّ شَخْصَاً مَا قَدْ كَذَبَ. والمرءُ ليسَ بمقدورِهِ أنْ يُثبتَ ذَلكَ، لا في الحياةِ اليوميّةِ ولا في المحكمةِ. وقد تكونُ الشّهادةُ المُدْلَى بِهَا كاذبةً، ولكنَّ المرءَ لا يُمْكنُ مُطْلَقَاً أنْ يثبتَ وجودَ شهادةِ زَوْرٍ هُنَاك. لماذا؟ لأنّهُ عَلَى الجَانبِ الآخَر، أيْ عَلَى جَانبِ الشَّاهِدِ، كَمَا هي الحالُ مَعَ الشَّاعر، هُنَاكَ عَلَى الدَّوام المَلاذُ المتمثِّلُ بالقَوْلِ: ربّمَا مَا قُلْتُهُ يَكُوْنُ كَاذِبَاً، لقد كنتُ مُخْطِئَاً، بيدَ أنّني فَعَلْتُ ذَلكَ بِحُسْنِ نيّةٍ. وإذا كانَ الأمرُ كَذلكَ، فلا حَنَثٌ باليَمِين عندئذٍ، لا شَهادةُ زُوْرٍ

ولا كَذِبٌ. ولو قلتُ شيئاً كَاذِبَاً، ولكنْ دونَ نيّةِ الخِدَاعِ، فَلِسْتُ بكاذِبٍ. ولن يكونَ المرءُ قادراً البتّة بطريقةٍ موضوعيةٍ عَلَى إثْبَاتِ أنَّ أَحَدَاً مَا قَدْ كَذَبَ. إِذْ سيتمكّنَ هَذَا الشَّخصُ باسْتمرارٍ مِنَ القَولِ: كنتُ بِحُسْنِ نِيّةٍ. فالمرءُ لن يتمكّن أبَدَاً مِنْ إثْبَاتِ ـ ما نَدْعُوْهُ بـ"البرهنة" ـ أنَّ شخصاً مَا عَلَى سُوْءِ نيةٍ. وَهَذَا يَنْجِمُ عَنْ حَقِيْقَةِ أنَّ الآخرَ سِرٌّ. إذْ لا أَسْتطيعُ أنْ أكونَ في مَكانِ الآخَر، في عَقْلِ الآخَر. وَلَنْ أكونَ أبداً مُسَاوياً لِسِرِّ الغَيْريةِ. السّرُّ هو جَوْهرُ الغَيريةِ تَمَاماً.

وبالعَوْدةِ إلى سُؤالِ التَّأويلِيّةِ الشّعريّةِ، ففي كلِّ النُّصُوْصِ، وَبِخَاصّةٍ في نُصُوص تسِيْلانْ، الذي يُعَدُّ نَمُوذجياً بهَذَا الصَّددِ، ثمّة سِرٌّ، أَيْ وفرةٌ مِنَ المَعْنَى، بحيثُ لنْ أكونَ قادراً البتّةَ عَلَى الزّعم بأنّني قد اسْتَنْفَدْتُها. وفي حَالةِ تسِيْلانْ، ربّما تكونُ ثمّة تلميحةٌ إلى مَصْدَرٍ مخفيٍّ أو مشفّر من حياتهِ وذلكَ عَبْرَ طبقاتٍ كثيرةٍ لمصادرَ أدبيةٍ مُتواريةٍ. وقد تَلقيتُ رسالةً حول نصّ "الكباش" قبلَ أيامٍ قليلةٍ من مترجمة [الشَّاعرة] نيللي ساكس(6) Nelly Sachs. وهي تقولُ العديدَ من الأشْيَاءِ السَّخيّةِ عَن الكتابِ ولكنْ [تضيف] كذلك أنَّهُ في مُعْظم العَنَاصِر التي أُحَلّلها ثمّة أصداءُ، تشابهاتٌ، وتناغماتٌ مع قصائد نيللي ساكس. وَقَدْ كَانتْ وَاحدةً منَ الأصدقاءِ والشُّعراء الأقربَ إلى تسِيْلانْ. لذلكَ، فخلفَ هَذه الكلمةِ أو تلكَ، قَد تكونُ ثمّةَ تحيةٌ لنيلي ساكس أو ربّما إحالةٌ إلى تجربةٍ شخصيةٍ، التي لم يَبُحْ تسِيْلانْ البتّة بشأنِهَا أيَّ شيءٍ لأيِّ شخصٍ، أوْ [بشأن] نزهةٍ مَا أو اسمٍ ما صحيحٍ. وَهَذَا لَايَشِلُّ العَزِيْمَةَ وَلايَكْبَحُ التَّفْسِيرَ. وبخلافِ ذلكَ، فإنّهُ يحرّضُ التّفْسيرَ عَلَى الاسْتمرار. هَذَا هو التّمييزُ الذي كُنْتُ أُحَاوِلُ إنجازَهُ، منذُ فترةٍ طويلةٍ.

وبالعودة إلى "الجلسة المزدوجة"(7) بين التّشتُّت/الانتشار dissemination وتعدّدية الأصوات الموضوعاتية thematic plurivocity. يُمْكِنُ لِلْمَرءِ أَنْ يُحْصِيَ عَدَدَاً وافراً مِنَ المَعَاني في نصٍّ، في قصيدةٍ، بل في كلمةٍ، ولكنْ سيكونُ ثمّةَ عَلَى الدَّوام فَائِضٌ، الذي ليسَ من تَرْتِيْبِ المعنى، وَليسَ مجرّد معنًى آخرَ. هُنَاكَ، قبلَ كلِّ شيءٍ، المباعدةُ، بما أنّنا كنّا نتحدّثُ عَنِ المجال[الفضاء]، المباعدةُ التي لا تَتَعَلّقُ بالمعْنَى. ولذلكَ فما ـ الطريقةُ التي يُبَاعِدُ بها تسِيلانْ قَصِيْدَتَهُ؟ مَاذَا يَعْنِي ذَلَكَ؟ الإيقاع، الوقفة(8)، الفَجْوة، الإعَاقة: كيفَ يُمْكِنُ للمرءِ قراءتها؟ لذلك ثمّة انتشارٌ غيرُ قابلٍ للاختزالِ للتأويل بالمعنَى الگاداميري. وَفي هَذَهِ النُّقطةِ، في نَصِّ "الكباش"، أؤدّي لعبةَ القُبُوْلِ مع گادامير(فأنا "أَقرُّ"على أنّه "صَائِبٌ") وفي الوقت ذاته ثمّة وجهاتُ نظرٍ تَنْفَتِحُ صَوْبَ إعاقةِ الكَلامinterruption.

وثمّةَ، أَيْضَاً، كما قُلْنَا منذُ لحظةٍ، إنّ هذا لا يؤدّي إلى تَثْبيطِ القِرَاءةِ فحسبُ، بل، بالنّسبةِ لي، هو شرطٌ للقراءةِ. وإذا تمكّنتُ من إثباتِ شيءٍ ما يَتَعَلّقُ بِقَصيدةِ تسِيْلانْ، يمكنُني القولُ، كما يفعلُ العَديدُ من النّاس، "انظرْ، هنا هَذَا مَا تَعْنِيه" ــ عَلَى سَبيل المثالِ يتعلّقُ الأمرُ بأوشفيتز(9) Auschwitz، أو تسِيْلَانْ عَنْ المحْرَقةِ Shoah (فكلُّ هَذَا بالتَّأكيدِ صَحِيْحٌ!) ــ إذا استطعتُ إثْبَاتَ ذلكَ وفقط ذلكَ، فإنني أكونُ قَدْ حَطَّمتُ قَصِيْدةَ تسِيْلانْ. وهكذا ستكونُ القَصِيْدَةُ ذاتَ أهميةٍ محدودةٍ إذا كانَ كلُّ مَا تَرْقَى إليهِ هُوَ مَا تَعْنِيه، مَا يَعْتَقِدُ المرءُ أنَّها تَعْنِي ذاكَ. وأُحَاوِلُ لذلكَ أنْ أَجْعَلَ نَفْسِي مُسْتَمْعَاً لِشَيءٍ مَا لا يُمْكِنُني سَمَاعَهُ أَوْ فَهْمَهُ، مُكْتَرِثَاً بتَوْسِيمِ حُدُوْدِ قِرَاءتي في قِرَاءتي. وَهَذَا يَقُوْدُ إلى القَوْلِ: مَا أَعْتَقِدُهُ هُنَا أنّهُ يُمْكِنُ لِلْمَرءِ أنْ يُعِيْدَ تَكْوِيْنَهُ، وَمَا يُمْكِنُ أنْ يَعْنِيه ذَلكَ، وَلِمَاذَا هَو فَاتنٌ وجميلٌ وقويٌّ، بَيْنَمَا يَدَعُ غيرَ المنْطُوْقِ كَمَا هُو، غير مَسْمُوْعٍ. وعلاوةً عَلى ذَلكَ، فَهَذَا سَيَتِيْحُ قِرَاءاتٍ أُخرى. فَقِرَاءتي بَسِيْطَةٌ وَلا تَسْتَبْعِدُ الكثيرَ مِنَ القِرَاءاتِ الأُخْرَى لِهَذِهِ القصيدةِ. إنّها أخلاقُ أو سياساتُ القِرَاءةِ، كذلك.

إيفلين غروسمان:

لا يَزَالُ [ثمّة] ما يتَعَلّقَ بتسيلان و[نص] "الكباش"، فأنتَ تَسْتَدْعِي في لحظةٍ واحدةٍ الجُرْحَ الذَي يَلْحِقُهُ المرءُ بالقَصيدةِ منْ خِلالِ القِرَاءةِ تَبَعَاً لِهَذِهِ "التّجربةِ التي أَدْعُوْهَا التَّشتُّت" للقراءةِ التأويلية، وهو الجرحُ الذي يستحيلُ إلى "الفم النَّاطِقِ" للقَصيدةِ: ''مثلَ فجوةٍ لا تنتمي إلى المعْنَى ولا إلى الظّاهرةِ ولا إلى الحقيقةِ، ولكنْ، عَبْرَ جعلها مُمْكِنَةً في بقاياها، فهي تُومِىءُ في القَصِيْدةِ إلى فَجْوَةِ جُرْحٍ لنْ تُغْلَقَ شَفَتَاهُ البتّة، كما لنْ تُرْسَمَا مَعَاً أَبَدَاً. وهَاتَانِ الشَّفتانِ تتشكّلانِ حَوْلَ الفَم النَّاطق الذي، حتّى عِنْدَمَا يظَلُّ صامتاً، يُنَاشِدُ الآخرَ دونَ شَرْطٍ، بلُغَّةِ الضّيافةِ إذ لا يُمْكِنُ بَعْدُ أَنْ تَخْضَعَ لِقَرارٍ مَا. هَلْ هَذَا الفَمُ ـ الجُرْحُ بالنِّسْبةِ لكَ استعارةٌ بسيطةٌ، أو أنّكَ ترغبُ حَقّاً أنْ تُلَمّحَ إلى أنَّ القَصيدةَ تتحدّثُ إلينا عَبْرَ هَذَا الفَم الذي فَتَحْنَاهُ فِيْهَا؟

جاك دريدا:

إمْضَاءُ القَصِيْدَةِ، مثلَ إمْضَاءِ أيِّ نصٍّ، هو جُرْحٌ. ما يَنْفَتِحُ، مَا لا يَنْدَمِلُ، الفَجْوةُ، هو حَقّاً فمٌ يتكلّمُ هناكَ إذْ يَكُوْنُ مَجْرُوْحَاً. وَفي مَوْقعِ الأَذَى. في كلِّ قَصِيْدةٍ لتسيلان، ثمّةَ جُرْحٌ واحدٌ عَلَى الأقلِّ، جُرحُهُ أوْ جُرْحٌ آخرُ (وَهَذَا هو السَّببُ كذلكَ في "شيبوليث(10) Shibboleth: بالنَّسبةِ لپاول تسِيْلانِ": "أنني تَابَعْتُ بِعِنَايةٍ مَوْضُوعَاتِ الخِتَانِ والوَسْمِ والشّق). فحِيْنَما يَقْرَأُ المرءُ القَصيدةَ، حَيْنَمَا يُحَاوِلُ شَرْحَهَا، مُنَاقشَتَها، تَأويْلَهَا، فهو يتحدّثُ بدورِهِ، وَيَصُوْغُ عَبَاراتٍ أُخرى، شَاعِريةً كانتْ أَمْ لَا. وَحَتّى عِنْدَمَا يدركُ المرءُ ـ وَهَذِهِ هِي حَالي ـ فَإنَّه مِنْ جهةِ القَصِيدةِ ثمّةَ فمٌ مجروحٌ، يَتَكلّمُ، إذْ لايَزَالُ المَرءُ يُخاطِرُ عَلَى الدَّوام بتقطيبِ الجُرْحِ وإغلاقِهِ. وَمِنْ هُنَا فإنَّ من واجبِ القَارئ ـ المؤوّل هو أنْ يكتبَ بينما يَتْرُكُ الآخرَ يَتَكَلّمُ، أو لكي يدعَ الآخرَ يَتَحَدّثُ. وَهَذَا هو مِا أَدْعُوْهُ كَذَلكَ بالتوقيع countersigning، كَمَا كنتُ أقولُ منذُ لحظةٍ. هَذِهِ الكلمةُ صَاغَهَا فرنسيس پونج (11) Ponge في استعمالٍ جميلٍ، وهي الكلمةُ التي عَلّقتُ عَليها، عَلَى مَا أَظنُّ، في عَلاماتِ پونج Signsponge. فالمرءُ يكتبُ شيئاً آخرَ، ولكنَّ هَذَا لكي يحاولَ أنْ يَدَعَ الآخرَ يوقّعَ: فالآخرُ هو الذي يَكْتُبُ، الآخَرُ هو الذي يُوقّع.

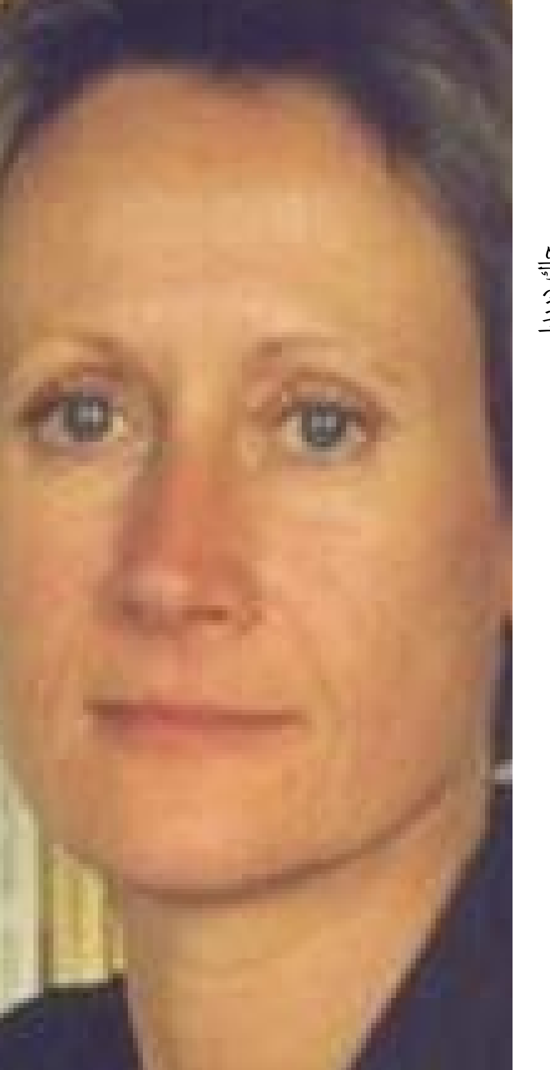
إيفلين غروسمان:

لكنْ مِنْ أَجْلِ ذَلكَ فَعَلَى المرءِ قَبْلَ كلِّ شَيءٍ أنْ يَجْرَحَهَا (أيْ القصيدة).

جاك دريدا:

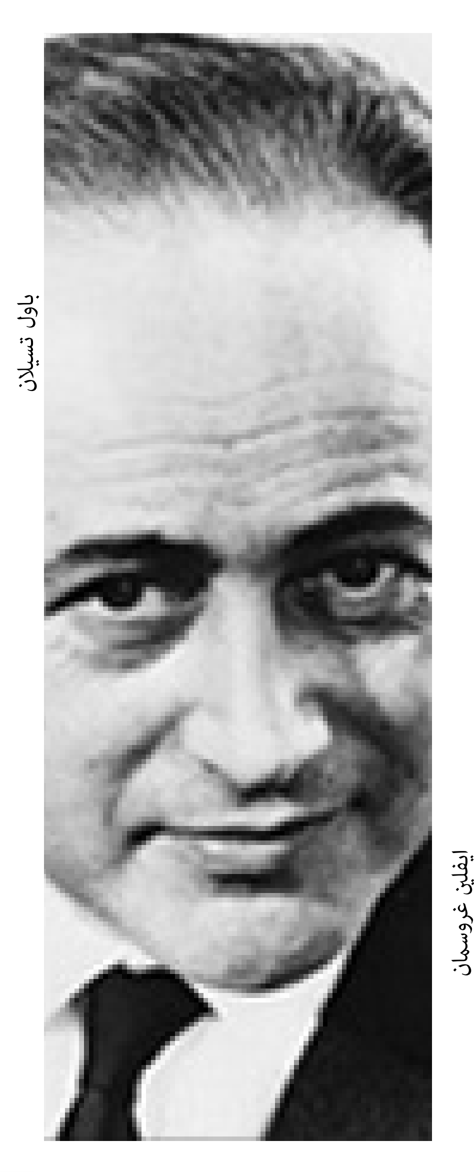
الجُرْحُ يَتَوَقّفُ تَحْدِيْدَاً عَلَى الادّعاءِ بِاكْتِشَافِ المعْنَى وَتَرْوِيْضِهِ، بادّعاء التَقْطِيبِ أو التَّشَبُّعِ، لِمَلءِ هَذَا الفَراغِ، وإغْلاقِ الفَم. تَخَيّلي أنَّ شَخْصَاً مَا ادّعَى لِيَقُوْلَ كلَّ مَا يَتَطَلّبُ أن يُقالَ في مَوْضُوْعِ هَذَهِ القَصِيْدَةِ أَوْ ذَاكَ السَّطر لِتسِيْلَانْ، تخيّلي أنَّ شَخْصَاً مَا ادّعى أنَّه استنفدَ الموضُوع. فذلكَ سوفَ يَكُوْنُ مُخِيْفَاً؛ سَيَكُوْنُ تَدْمِيْراً للقَصيدةِ. وبهدفِ تَجَنُّبِ تَدمير القَصِيدةِ، ينبغي عَلَى المَرْءِ ـ وَهَذَا مَا أَودُّ القيامَ بِه ـ مُحَاوَلَةَ التّحدُّثِ عَنْهَا على هذا النّحو، كما يقولُ تسِيْلانْ نفسُهُ، من حيثُ لا تَزالُ القَصيدةُ تتكلّمُ، إنّها لا تَزَالُ تتكلّمُ. وَيَنْبَغِي عَلَى المرءِ أنْ يَتَكلّمَ بما يَكْفِلُ إعْطَاءَ الفرصةَ للقصيدةِ أَنْ تَتحدّثَ. وَنحنُ نَتَكلّمَ عَنْ هَذَا في إحَالةٍ إلى القِرَاءةِ التَّفسيريةِ والتّأويليّةِ للقصيدةِ، ولكنَّ هَذَا يُصَدَّقُ أَيضاً عَلَى الحياةِ بشكلٍ عَامّ. إنَّ المرءَ يتكلّمُ، مُحَاولاً الاستماع إلى





إيفلين غروسمان

جاك دريدا



باول تسيلان



الآخر. يَنْبَغِي أنْ يتكلّمَ بينما يَدَعُ للآخرِ فرصةَ التكلُّم، بينما يمنحُ حقَّ الكلام للآخَر. إنها مسألةُ الإيقاعِ والوقتِ: ليس التكلُّمُ بإفراطٍ أيضاً، ومن ثَمَّ فرضُ الصَّمتِ على الآخر، وليس إبقاءُ الصَّمْتِ أيضاً. كلُّ هَذَا يَنْبغي أنْ يَجْري التفاوضُ عَليه.

إيفلين غروسمان:

وعلى الرّغم مِن هذا، ثمّة شيءٌ عَنيْفٌ في فِعْلِ التَّفسِير. وهنا هَا أَنتَ تَقُوْلُ لي: إنَّ الأمرَ يرتبطُ بترك الكلام [للآخر]. وَمَعَ ذَلكَ، فإنَّ الجرحَ الذي تَصِفُهُ في [نّصِّ] "الكِبَاشِ" يَفْتَرضُ مُسْبقاً، كما يَبْدُو لي، إيماءةً عَلَى تَخْريمٍ لِفَتْحِ تَلْكَ الجُروح: فَأَنْتَ تَسْتَدْعِي شَفَتَي الجُرح اللتين تَمْنَحَانِ للقَصيدةِ هَذَا الفَم الذي تَتَكَلّمُ مِنْ خِلَالهِ.

جاك دريدا:

هَذَا بُعْدٌ آخَرُ لِلْعُنْفِ، مُخْتَلفٌ عَنْ ذَاكَ الذي كُنْتُ أتَحدّثُ توّاً عَنْهُ: أيْ خَطَر التَّشَبُّع، وتقطيبِ الجُرْحِ. [هنا] يُمْكِنُ للمرءِ أَيْضَاً أَنْ يُخَاطِرَ، وَفي الغَالبِ تكونُ المخاطرةُ مثيرةً للاهْتِمَامِ، وَذَلكَ بأَنْ يَكْتبَ عَنْ قَصيدةٍ شيئاً ما بحيثُ كانَ الموقّعُ، في أَسْفلِ [القصيدة]، غيرَ مُدْرِكٍ، فهو لم يَقْصُدْ، ولم يَبْرَعْ ـ وَعَلَى أيِّ حالٍ، فإنّهُ سيكونُ متفاجئاً بسَماع ما قِيْلَ عن قَصِيْدتِهِ. لا أَعْرِفُ مَا الذي كانَ سيفكّرُ فيه تسِيْلانْ بخصوصِ قِرَاءتي، فليس لديّ أدنى فكرة عن ذلك، بَيْدَ أَنَّ الرّغبةَ في إِدْهَاشهِ بإشارةٍ مِنْ قِرَاءتي ليستْ غريبةً عَنّي. وإذا أَنْجَزْتُ شيئاً مَا، فلا بُدَّ أَنْ يكونَ شيئاً يُخْبِرُ أوْ يُبَاغتُ، يُعَلِّمُ القَارئ شَيئاً مَا ولكن يُعَلّمُني كَذَلكَ لأنَّني أُوقّعُ النَّصَّ. وكَمَا رَأيْتِ فإنَّ موقفَ الـ أنا والـ أنت معقدٌ للغايةِ في هَذِهِ القَصِيدةِ. مَنْ أنا؟ مَنْ يُوَقّعُ هَذَهِ القصيدةَ؟ مَا التَّوقيعُ الأدبيُّ وَمَا التَّوقيعُ غيرُ ـ الأدبيّ لِهَذِهِ القَصيدةِ؟ مِنَ الصَّعْبِ تَمَاماً الإجابةُ بَلْ مُسْتَحيلة. وَمِنْ هُنَا فإنَّ التّفْسِيرَ الذي يُدْهِشُ، يَفْتَرِضُ مُسْبَقاً العنفَ فيما يتعلَّقُ بالموقّعِ الواعي للقَصيدةِ: فأنت عَنَيْت مَا لا تَعْرف[يْنَ] أنّك تريد[ين] قَوْلُهُ؛ وسوف تكون[ينَ] قَدْ قُلْت أكثرَ مما تَعْتَقد[ينَ] أو شَيئاً مَا آخر أكثر مما تظنّ[ينَ]. هذا هو التّحليلُ، سواءٌ أكان تقويضياً أم لا. وَقَدْ قُلْت شَيْئَاً لم تَعْتَقِد[ي] أنّك قُلْته أَوْ لم تَقْصد[ي] قولَهُ. فَهو عُنْفٌ، وَهَذَا صَحِيْحٌ.

إيفلين غروسمان:

لكنْ هَلْ هذا كَذَلكَ، كما أَتَصوّرُ، جرحٌ ماديٌّ لكلماتِ القَصيدةِ؟ هل الجرحُ يؤثّرُ على جَسَدِ الكتابة الذي تتكوّنُ منه القَصيدةُ؟

جاك دريدا:

ثمّة بالفَعْل جُرْحٌ "مَاديٌّ"، عَلَى سَبيل المثَال، في حقيقةِ الكتابةِ (بـ) لغةٍ أُخْرى. مثلاً، أكتبُ بالفرنسيةِ عَنْ قَصيدةٍ ألمانيةٍ تَصْعُبُ تَرْجمتُها. وَبَهَذَا المعْنَى، يَجْري اقتيادُ جسدِ كلماتٍ تسيلان بعنفٍ إلى المهمَةِ والمنْفَى في لغةٍ أُخرى ـ لغة يتقُنَها بصورةٍ جيدةٍ بيد أنّهَا في النّهايةِ لغةٌ أُخرى غيرُ لغةِ القَصيدةِ. إنّهُ جَسَدٌ، بَلَى، ثمّةَ حُبٌّ وعُنْفٌ هُنَاك. لا أُدْرِكُ مَا إذَا كانَ هَذَا هُوَ مَا تَفْهَمِينَهُ بـ"جسد الكتابة"body of writing، لكنَّ هَذَا مَا يَجْعَلُ القَصِيْدَةَ فريدةً قبل كلِّ شَيءٍ. مثلَ جَسَدِ أيّ شَخصٍ، فَهُو فريدٌ. وَحَالَمَا تُنْشَرُ القصيدةُ، فيجبُ تَثْمِيْنُهَا بِوَصْفِهَا فَرِيْدَةً. فهي تَحْدُثُ مرةً واحدةً فقط. حتّى لَوْ أَمْكَنَ للمرءِ أنْ يَرْبِطَ بِشَكلٍ يَقِينِيٍّ بَعْضَ عَنَاصِرِهَا ببقيةِ مجموعاتِ تسِيْلانْ وهولدرلينHölderlin ونيللي ساكس وآخرين كثيرين جداً، فإنَّ القصيدةَ فريدةٌ مِنْ نَوْعِهَا. وَمَا أُسَمّيه هُنا "جسد القصيدة" يتَمَثّلُ بَهذَا التَّفرُّد المدْمُوْجُ، المُتَجَسِّدُ فيما اعتادَ المرءُ على تسميته بـ"الدَّوال" signifiers في الوحدات الكتابية (12)graphemes، التي في حَدِّ ذَاتِهَا لا يُمْكِنُ تَرْجَمَتُهَا. مِنْ حيثُ إنَّ التّرْجمةَ هي فقدانُ الجَسَدِ. إنّ الترجمةَ الأشدَّ أمانةً هي عَنِيْفَةٌ: إذْ يَفْقِدُ المرءُ جَسَدَ القَصيدةِ، الكائنُ فحسبُ في اللغةِ الألمانيةِ ولمرّةٍ واحدةٍ فقط. إنَّ الأمرَ يتعلّقُ بصِرَاع جَسَديٍ يَداً بيدٍ. إنها إغارةٌ. فالترجمةُ هي رغبةُ الشّاعرِ ـ فهو يريد أَنْ يُقْرَأَ ويُتَرْجَمَ ـ لكنّني أُدْرِكُ أنَّ هناك عِدواناً ومنازعةً يَداً بيدٍ. وأنا كذلكَ أُحَاوِلُ كتابةَ نَصٍّ مَا، من غير إرادةِ أَخْذِهِ بَعِيْدَاً جِدّاً، إذْ يَنْبَغِي أَنْ يَبْقَى فَرِيْدَاً في أُسْلوبٍ مُعَيّنٍ. إنّها قراءةٌ محددةٌ، فَقَدْ حَدَثَتْ لمرةٍ واحدةٍ لي، لقد فَعَلْتُها مَرةً وَاحِدةً، إنّهُ نَصّي. إلى ذلكَ سأُضِيْفُ، كَوْنُ ذلكَ مسألةً تتعلّقُ بالجَسَدِ، فَحِيْنما أَقُوْلُ "قصيدة تسيلان تنتمي إلى اللغةِ الألمانيّة"، فهذا بالفعل تبسيطٌ. إذ إنَّ لغةَ تسيلان ذَاتَها هي صَرِاعٌ جَسَدِيٌّ مَع اللغةِ الألمانيّةِ، اللغة التي يَمْسِخُهَا، يُحَوّلُهَا، يَهَاجِمُهَا، وَمِنْ ثَمّ يُمَزّقُهَا. إنَّ تسِيْلَانْ يتصارعُ مع جَسَدِ اللغةِ الألمانيّةِ. وَبِأُسْلُوبي المتوَاضعِ، أفعلُ بطريقةٍ مماثلةٍ في الفِرَنْسِيّةِ. حيثُ الصِّراعُ لَيْسَ بَيْنَ لُغَتَيْنِ فحسبُ، ولكنْ بينَ لُغَتَيْن؛ الوَاحِدةُ مِنْهُمَا مُتَورِّطةٌ في حَرْبِها الأَهْليّةِ. ثمةٌ نزاعٌ جَسَدِيٌّ يداً بيدٍ "دَاخِلَ" كلِّ لُغَةٍ قَوْميّةٍ. وفي كلِّ مَرّةٍ ثمّة كِتَابَةٌ. فلا كتابةَ تَفْتَحُ مَمَرّاً مِنْ غير هَذَا العُنْفِ الجَسَدِيّ. كيفَ للمرءِ أنْ يُفَسّرَ هَذِهِ التُّهْمَةَ بِصَوْرةٍ مُخْتَلِفَةٍ ـ قد يقولُ الآخرون الاستثمارَ investment ـ التُّهمَةَ الشَّبقيَةَ/الليبيدية، بل النّرجسيةَ التي يُحْضِرُهَا كلُّ شَخْصٍ إلى نُصُوْصِهِ الخاصّةِ؟ الأمرُ يتعلّقُ بِجَسَدي، هَذَا هو جَسَدي. كلُّ قصيدٍ/ةٍ يقول: "هذا جسدي"، والمتبقّي: اشْربوه، التهِمُوه، احْتفظوا بِهِ في ذَاكِرةٍ لي. ثمّةَ عَشَاءٌ أَخِيرٌ في كلِّ قَصِيْدٍ، عشاءٌ يقولُ: هَذَا جَسَدِي، هُنَا والآنَ. ومن ثمّ تَعْلَمُوْنَ مَا الذي سَوْفَ يَقْدُمُ إثرَ ذَلكَ: العَواطفُ، الصَّلْبُ، التَنْفِيْذُ. والآخرونَ كذلكَ سَيَقُوْلُوْنَ القِيَامة...

أنّ مُستقْبَلَ التّفْسير [مرتبطٌ] بإعاقةٍ مؤجّلةٍ ومستغرقةٍ في التفكير.

وهكذا ستكونُ القَصِيْدَةُ ذاتَ أهميةٍ محدودةٍ إذا كانَ كلُّ مَا تَرْقَ إليهِ هُوَ مَا تَغْنيه.

هوامش:

(1) ـ الحوار منشور ضمن كتاب يتضمن دراسات لجاك دريدا مترجم إلى الإنكليزية بعنوان:
Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan, Edited by Thomas Doutoit and outi Basanin, Fordham University Press New York 2005.
إيفلين غروسمان ناقدة أدبية فرنسية معروفة ويمكن للقارىء العودة إلى ويكيبيديا للاطّلاع على حياتها وأنشطتها وأعمالها النقدية.

(2) ـــ دراسة لجاك دريدا عن شعر پاول تسيلان:
Rams: Uninterrupted Dialogue —Between Two Infinities, the Poem

(3) ـــ دراسة لجاك دريدا حول الفيلسوفة الفرنسية النسوية الشهيرة الين سيكسو:
Geneses, Genealogies, Genres, and Genius.

(4) ـ المحاورة تشير على الأرجح إلى مقاربة الفيلسوف الألماني المعاصر غيورغ هانز گادامير لشعر باول تسيلان الموسومة بـ (من أنا ومن أنت تعليق حول پاول تسيلان)، الكتاب مترجم إلى العربية من قبل علي حاكم صلاح، حسن ناظم، بيروت: منشورات الجمل، ط1، 2018.

(5) ـ الشاعر پاول تسيلان (1920ـ 1970) نشأ لعائلة يهودية تتكلم اللغة الألمانية، راح أبواه ضحية للنازية 1941. استقرّ في باريس في العام 1944 ومات منتحراً فيها. من أعماله رمل أوعية الرماد 1948، وردة اللاأحد 1963، تحوّل النفس 1967 وغربة الوقت 1976. ينظر المرجع نفسه (من مقدمة الترجمة العربية).

(6) ـ نيلي زاكس Nelly Sachs (اسمها الأصلي ليوني زاكس Leonie Sachs؛ ولدت في 10 ديسمبر 1891 في برلين ـ وماتت في 12 مايو 1970 في ستوكهولم). شاعرة وأديبة ألمانية. فازت بجائزة نوبل في الأدب في عام 1966 مناصفةً مع الأديب اليهودي شموئيل يوسف عجنون، وذلك "لأعمالها الشعرية والمسرحية التي فسَّرت القدر اليهودي بقوة واضحة". (ويكيبديا).

(7) ـ يشير دريدا إلى دراسةٍ له بهذا العنوان ضمن كتابه الشهير(التشتُّت) : Dissemination لم يُترجم بعد بصورة كليّة.

(8) ـــcaesura الكلمة تعني:ً1: وقفة أو انقطاع.ً2: فاصل أو وقفة في منتصف سطر الآية/ بيت الشعر.

(9) ـ المعسكرات النازية لاعتقال اليهود وإبادتهم في بولندا.

(10) ـــ في المعاجم الإنكليزية الكلمة تعني:1) ـ مقولة مفضلة لطائفة أو جماعة سياسية. 2) ـ أسلوب حديث مميز لمجموعة معينة من الناس. 3)ـ شعار. أما أصول المصطلح؛ فتأتي من الكلمة العبرية shibbólet (שִׁבֹּלֶת) بمعنى "سنبلة أو مجرى ماء" أو مخاضة. ووفقاً لمعجم الكتاب المقدس، [تحرير: بطرس عبد الملك وآخرون، القاهرة: دار الثقافة، ط1، 1995، ص504]: " عندما حارب يفتاح الجلعادي أفرايم وانتصر عليهم، أقام أناساً على الأردن. فالذين هربوا من الأفرايميين كانوا يسألونهم: هل أنت أفرايميٌّ؟ فإن أجاب "لا"، طلبوا منه أن يقول: " شِبُّولَتْ، فإن أخطأ وقال "سِبُّولَتْ" قتلوه في الحال والسبب في ذلك أنّ هذه الكلمة تميّز لهجة الأفرايميين عن الجلعاديين، فالأفرايميون لاينطقون الشين في شبّولت"، العهد القديم، القضاة 12: الآيات (7-5): "فَأَخَذَ الْجِلْعَادِيُّونَ مَخَاوِضَ الأُرْدُنِّ لأَفْرَايِمَ. وَكَانَ إِذْ قَالَ مُنْفَلِتُو أَفْرَايِمَ: «دَعُونِي أَعْبُرْ». كَانَ رِجَالُ جِلْعَادَ يَقُولُونَ لَهُ: «أَأَنْتَ أَفْرَايِمِيٌّ؟» فَإِنْ قَالَ: «لاَ» كَانُوا يَقُولُونَ لَهُ: «قُلْ إِذًا: شِبُّولَتْ» فَيَقُولُ: «سِبُّولَتْ» وَلَمْ يَتَحَفَّظْ لِلَّفْظِ بِحَقّ. فَكَانُوا يَأْخُذُونَهُ وَيَذْبَحُونَهُ عَلَى مَخَاوِضِ الأُرْدُنِّ. فَسَقَطَ فِي ذلِكَ الْوَقْتِ مِنْ أَفْرَايِمَ اثْنَانِ وَأَرْبَعُونَ أَلْفًا. وَقَضَى يَفْتَاحُ لإِسْرَائِيلَ سِتَّ سِنِينٍ. وَمَاتَ يَفْتَاحُ الْجِلْعَادِيُّ وَدُفِنَ فِي إِحْدَى مُدُنِ جِلْعَادَ".

11) ـــ شاعر فرنسي معروف (1899ـ 1988) من أشهر أعماله: الانحياز للأشياء (1942).

(12) ـــ أصغر وحدة كتابية؛ رسمة؛ رَوْسَم؛ غرافين؛ وحدة خطية؛ وحدة كتابية فارقة. وفي موقع (يكيبيديا)، نقرأ: الوحدة الخطية أو الرَّوْسَمُ (بالإنكليزية: Graphem) أصل وحدات كل لغة مكتوبة، منها حروف صينية وأبجدية وعلامات أرقام وترقيم. الوحدة الخطية (غرافيم) في علم اللغويات، هي أصغر وحدة في نظام الكتابة بأي لغة. تشمل الوحدات الخطية الحروف الأبجدية، والحروف المطبعية المزدوجة، والحروف الصينية، والأرقام العددية، وعلامات الترقيم، ورموزاً أخرى. يمكن أن تُفهم الوحدة الخطية أيضا كعلامة غرافيكية تمثل بشكل مستقل جزءاً من المادة اللغوية. تُشتق كلمة غرافيم التي صيغت قياساً على كلمة (فونيم)، من كلمة (غرافو) في اليونانية القديمة بمعنى «اكتب»، واللاحقة (ايم) قياساً على (فونيم)، وأسماء أخرى من الوحدات الداخلية.

■



سعيد منتسب

المغرب

الكُتَّاب الأرغونيون

> لن نبالغ في التبسيط إذا قلنا إن أبرز الأعمال الروائية قد وقعت في غرام "الخطاطة البوليسية"، واعتبرتها الطريقة السليمة لتحسين الأحوال.

للظفر بـ"جزة الصوف الذهبي"، يلجأ العديد من الكُتّاب، طولا وعرضا، إلى حصر الأسلوب، الذي يعتمدونه في نصوصهم، في مبدأ التعويض التدريجي للقطع البالية أو المتآكلة، بحكم أنهم يؤمنون بألا شيء يولد من العدم، وبأن لكل شيء ثمين قالبا أو نموذجا أول ينبغي اقتفاؤه، أو تقليده، أو حتى استنساخه. ولعل هذا ما ينقله رولان بارث حين يتحدث عن "سفينة آرغو" (سفينة كان الآرغونيون يعوضون شيئا فشيئا كل قطعة منها، إلى أن حصلوا في النهاية على سفينة جديدة بالتمام دون أن يُبَدِّلوا شكلها واسمها).

إن هؤلاء لا يحاولون إطلاقا تخطي أبواب النماذج القائمة. لا يحاولون الخروج إلى الردهة الخلفية أو الحديقة الأمامية للنموذج. لن نتحدث عن الجبال والبراري والغابات والبحار وأعماق الأرض. يختارون أفخم النماذج وأقدرها على لفت الانتباه، ثم يشرعون في العمل بصبر وأناة ووثوق، غير منشغلين بالشكل أو قلقين بشأنه، لأنه مُؤَمَّنٌ ومصادق عليه. يعملون دون أن تعتريهم أي شكوك. أفكارهم غير مشوشة ولا يريدون التعبير عن أي شيء، وكأنهم مقتنعون على وجه التمام أنه "ليس في الإمكان أبدع مما كان". يكتفون بترقيع النموذج المضمون، ويشيحون بوجههم عن أي مغامرة تضعهم في مواجهة التدمير الشامل.

> ومع ذلك، يبقى السؤال قائما: هل ترقيع "سفينة أرغو" يكفي لصرف الروائيين عن صنع سفن أخرى بتصاميم مختلفة؟

يسعى الكتاب الأرغونيون بكل رباطة جأش إلى ترويض أنفسهم على عدم الثقة بالأشكال المبتدعة وضروراتها القاسية، وعلى تجنب تجريب ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت. أليس كل بدعة ضلالة؟ أليست الغاية من "الإبحار" في الكتابة هي الجائزة (جزة الصوف الذهبي)؟!

إن النموذج، الذي يضع أمامه سلفا كل احتمال، هو الذي يمنحهم الدافع للاستمرار. وتبعا لذلك، فما يهمهم هي أساسيات استنساخه بإتقان، ومحاولة الإيهام بأنه شكل جديد، علما أن "سفينة آرغو" تظل في كل الحالات هي "سفينة آرغو"، رغم التحول الذي قد يطرأ على المحتوى. إنها ليست جديدة إطلاقا. قد تتغير الشخصيات والفضاء والتفاصيل. غير أن تصميم البناء لم يتحرك قط، ظل هو نفسه. لم يكن الوقت يسمح ببناء سفينة أخرى غير مدربة على الإبحار، فكان الأسلم الاستغراق في تغيير قطع السفينة تدريجيا. تُنزع القطعة الواحدة ثم تُعوض بأخرى، إلى أن يتم "تعويض" جميع القطع. وهكذا يستطيع الأرغونيون التغلب على مصاعب الطقس السيء.

لا يحمل الكُتاب الأرغونيون أي ادعاءات زائفة. يعملون وفق خطاطة ثابتة، وأقصى طموحهم هو أن ينجحوا في الترقيع وطمس الأصل. ليسوا مضطرين لتغيير الإحداثيات أو الاهتمام بالإشكالات المرجعية لكتابة "نص ناجح". وهذا ما يفسر الوضع المتماثل للأعمال التي يكتبها الأرغونيون. يُوَضِّبُون جميع أغراضهم على مقاس النموذج، وتتكرر العملية إلى ما لا نهاية، في السرّاء والضرّاء، وفي كل الأوضاع. قادرون على إحداث التأثير نفسه بقناعة لا تتبدل، وميثاق ثابت يجعل من النموذج شيئا عظيم التميز.

إننا نشعر بأننا نتعرض لهجوم متوال وسريع كلما كنا بصدد قراءة عمل يعتمد كليا أو جزئيا على الخطاطة البوليسية. لا أحد يستطيع أن يقاوم جرعة الاهتياج العاطفي الذي يحدثه فينا التحقيق البوليسي. لزام على القارئ أن يتحمل الاشتباكات والفرضيات، كما عليه أن يختبر القرائن والأدلة. لا شيء ينقذه من التفكير في حل الألغاز والمنافسة على ابتكار الروائز. لن يغفو أمام ما يتم البحث عنه، ولن يجد نفسه إطلاقا في الجهة المقابلة. كل شيء/ جميع القطع تأخذ مكانها تدريجيا، ولا سبيل إلى فض التشابكات إلا بالتركيب التدريجي للعناصر والأشياء. الخطاطة المثالية لسحب القارئ وتنويمه وجعله يمضي معظم الوقت في تحريك القطع، بل مساعدته من بعيد على تحريكها وفق أفق يخالف توقعاته، على النحو الذي يرغمه على تقبل الأحداث بخضوع تام.

لن نبالغ في التبسيط إذا قلنا إن أبرز الأعمال الروائية قد وقعت في غرام "الخطاطة البوليسية"، واعتبرتها الطريقة السليمة لتحسين الأحوال. بل إن الأرغونيين حوّلوها إلى مَسْكَن مثالي ليشعروا بأنهم بحال أفضل.

والسؤال هو: هل هذا يعيب الرواية؟ هل قدرها أن تخضع للاستنساخ لتجنب الأضرار الداخلية الممكنة؟ لمنطق "جزة الصوف الذهبية" دور كبير في لجوء "الكثرة" إلى الترقيع واقتراض الحبكة البوليسية وحقنها بقليل من الجنس والعاطفة والتاريخ والتعقيد السيكولوجي. هذا ليس عيبا. هذا سلوك تنكري لم يعد من الممكن تحاشيه، لأنه تحول إلى قاعدة فعالة لتحقيق الانتشار. إنه بمعنى من المعاني "زيت بروميثيوس" السِّحري الذي لا تؤثر القواطع في كل من طُلي به، أو هو الحبكة الثابتة التي تقبل التغير دون المساس بالاحتمالات التي تتيحها في جوهرها، ودون الإخلال بمنطقها الداخلي المغلق.

وإذا كانت كل القصص البوليسية حيوية وجذابة لأنها تحدثك بذكاء وتحقنك بجرعات متصاعدة من الإثارة، وإذا كانت حيوات الشخصيات ليست سوى مجموعة من التماسات المتشعبة التي تنمو تدريجيا، وإذا كانت طفراتها الحكائية تقوم أساسا على التلميحات المتذاكية والتخييل المنمق والسلوك الكتابي الهادئ وبعث الحياة في الأشياء الجامدة، فإن هذا لا يجعلها متهمة بـ"التعدي على حقوق الملكية الفكرية، كما فطن إلى ذلك إيطالو كالفينو عندما قارن بين رواية "تريسترام شاندي" للورنس ستيرن ورواية "جاك القدري" لدونيس ديدرو. وقال إن كلا الكاتبين استلهم صراحة "رائعة ثيرفانتس" (الدون كيخوتي)، أي ذلك الأنموذج العظيم الذي نطلق عليه "الرواية الصعلوكية" (علاقة الرفيقين: السيد وخادمه).

ومع ذلك، يبقى السؤال قائما: هل ترقيع "سفينة أرغو" يكفي لصرف الروائيين عن صنع سفن أخرى بتصاميم مختلفة؟ هل الحبكة البوليسية هي قدر الرواية الحديثة؟ هل هناك قوة قاهرة تجعل كل الروائيين أرغونيين؟

■



ترجمة:
محمد العرابي
المغرب

تَقَاطُعُ نَظْرَاتٍ

عبد الكبير الخطيبي

قَبْلَ كُلِّ نَظْرَةٍ، هُنَاكَ لَحْظَةُ فَرَاغٍ لَا نَعْرِفُ خِلَالَهَا إِنْ كَانَتْ اللَّوْحَةُ الَّتِي سَتَعْرِضُ لَنَا سَتَفِي بِمَا تَعِدُ بِهِ. وَالمُشَاهِدُ حِينَهَا يَجِدُ نَفْسَهُ مُعَلَّقًا فِي زَمَنٍ، قَبْلَ أَنْ تَنْبَسِطَ النَّظْرَةُ فِيهِ، تَنْقَبِضُ فِي نَوْعٍ مِنْ صَمْتٍ يَقِظٍ، صَمَتِ الْعَين.

***

حِجَابٌ، زِينَةُ نَظْرَةٍ: تَظْهَرُ لَوْحَةٌ، ثُمَّ تَلِيهَا أُخْرَى، فِي شَكْلِ تَتَابُعِ عَلَامَاتٍ وَصُوَرٍ، مَقْرُوءَةٍ أحيانًا، وَأحيانًا غَيْرِ مَقْرُوءَةٍ، تَحْكِي قِصَّةَ لُغْزٍ.

مَا مَصْدَرُ هَذِهِ اللَّوْحَاتِ؟ مِنْ قُوَّةِ الذَّاكِرَةِ، المُتَعَدِّدَةِ بِرَوَافِدِهَا، حَدّ أَنَّ مَتْحَفًا لَنْ يَكُونَ سِوَى إِخرَاجٍ لِذاكِرَةٍ عَلَى شَكْلِ عَرْضٍ مَسْرَحِيّ. كُلُّ مَتْحَفٍ يَحْفَظُ أَرْشِيفَاتِ ذَاكِرَةٍ، كَمَا يُقَالُ؛ يَجِبُ أَنْ نُضِيفَ، وَيُنْتِجُهَا أَيْضًا مَا دَامَ أَنَّهُ يُمَسْرِحُ الذَّاكِرَةَ الَّتِي سَتَأْتِي. أَيْضًا، أَلَيْسَ عَالِمُ المَتَاحِفِ هُوَ ذَلِكَ العَابِرُ بَيْنَ الحُدُودِ، بَيْنَ المَاضِي وَالحَاضِرِ، بَيْنَ المَرْئِيّ واللَّامَرْئِيّ.

يَعْرِضُ المَتْحَفُ عَلَيْنَا سَفَرًا فِي الزَّمَنِ، سَفَرًا يَضَعُنَا فِي آنٍ، فِي مَوْقِفِ العَمَلِ (النَّظْرَةِ الحَيَّةِ) وَالحُلْمِ. دَعُونَا نَنْسَاقُ مَعَ هَذَا السَّفَرِ، مَعَ بَقَائِنَا مُتَيَقِّظَيْنِ حُيَالَ الوُقُوعِ أَسْرَى لسِرٍّ، بِالضَبْطِ فِي اللَّحْظَةِ التِي تَبْدُو اللَّوْحَةُ نَفْسُهَا، أَنَّهَا تُثَبِّتُنَا بِنَظْرَتِهَا، وَتَأْسِرُ نَظْرَتَنَ

الفَنُّ التَّشْكِيلِيُّ العَرَبِيُّ الرَّاهِنُ سَبَقَتْهُ حَضَارَةٌ مِنْ العَلَامَةِ القَدِيمَةِ وَالدَّائِمَةِ. فِي العَصْرِ الكلَاسِيكِيّ (القَرْنُ التَّاسِعُ وَالعَاشِرُ) كَانَتِ المَعْرَفَةُ البَصرِيَّةُ تَتَوَزَّعُ بَيْنَ فُنُونِ نَسْخِ الكِتَابِ (فَنِّ الخَطِّ وَالزَّخْرَفَةِ) وَالنَّمْنَمَةِ المِعْمَارِيَّةِ وَالتَّزْوِيقِ الحِرَفِيِّ. لِنُسَجِّلْ بِأَنَّ النَّزْعَةَ الكِلَاسِيكِيَّةَ لَا تَخْتَصُّ هُنَا فَقَطُّ بِالفَنِّ الأَرِسْتُقْرَاطِيّ: فَقَدْ كَانَتْ هُنَاكَ كِلَاسِيكِيَّةٌ لِلفُنُونِ الشَّعْبِيَّةِ، أَقْدَمَ بِكَثِيرٍ وَمَا تَزَالُ مُفْعَمَةً بِالحَيَاةِ، فِي قَلْبِ فَنِّ الرَّسْمِ العَرَبِيِّ السَّابِقِ لِزَمَنِهِ: كُلُّ نَظْرَةٍ شُيِّدَتْ بِمَظْهَرٍ سُوسيُو-ثَقَافِيٍّ، وَبِقَانُونٍ لِلرُّؤْيَةِ وَعَلَى الخُصُوصِ لِعَدَمِ الرُّؤْيَةِ. الذَّاكِرَةُ شَاهِدَةٌ عَلَيْهَا، بِوُضُوحٍ أَكْبَرَ أَوْ أَقَلّ.

وَسَوَاءٌ تَجَلَّتْ فِي صُورَةِ المَكْتُوبِ أَم في التَّزْوِيقِ، فَإِنَّ هَذِهِ حَضَارَةٌ بِأَبْعَادٍ سِيمْيَائِيَّةٍ مُتَدَاخِلَةٍ. مَثَلًا قَدْ نَلْحَظُ هُنَا رَسْمًا لِرِسَالَةٍ فِي زَخْرَفَةٍ عَلَى فَخَّارٍ أَوْ عَلَى نَمُوذَجٍ مِعْمَارِيٍّ؛ وَقَدْ نَلْحَظُ هُنَاكَ زَخْرَفَةً وَقَدْ حُوِّلَتُ إِلَى فُسَيْفِسَاءٍ عَلَى جِدَارٍ كَاذِبٍ؛ أَوْ أَيْضًا، نَمُوذَجًا لِوَرَقِ جِدَارٍ قَادِمٍ مِنْ فُسَيْفِسَاءٍ نَحْوَ صَفْحَةِ كِتَابٍ أَوْ مُلْتَجِئٍ فِي وَشْمِ اِمْرَأَةٍ مُحَجَّبَةٍ بِوَاسِطَةِ أُبَّهَةِ رَغْبَتِهَا. كَيْفَ لَنَا أَنْ نَلْتَفِتَ نَحْوَ جَسَدٍ كَهَذَا كَمَا نَلْتَفِتُ نَحْوَ مَنْحُوتَةٍ حَيَّةٍ، تَتَعَشَّقُهَا عَلَامَاتُهَا وَرُمُوزُهَا؟

إِنَّ التَّدَاخُلَ العَلَامَاتِيَ هُوَ هَذَا التَّقَاطُعُ لِنَظَرَاتٍ بَيْنَ الفَضَاءَاتِ الزُّخْرُفِيَّةِ المُخْتَلِفَةِ لِهَذِهِ الحَضَارَةِ وَفُنُونِهَا. لِنَتَقَدَّمْ إِذَنْ بِدُونِ عَجَلَةٍ نَحْوَ زِينَةِ النَّظْرَةِ، بَيْنَ فَنِّ التَّصْوِيرِ وَذَلِكَ الخَاصِّ بِالتَّجْرِيدِ.

***

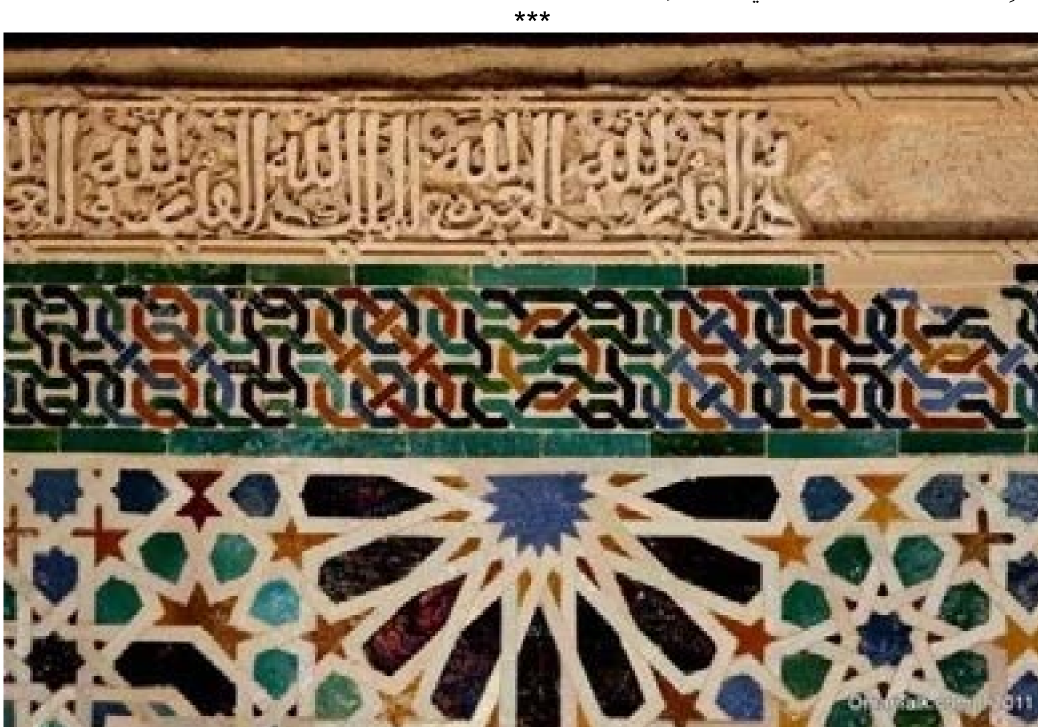
مِنْ أَيْنَ جَاءَ التَّشْكِيلُ العَرَبِيُّ؟ وَإِلَى أَيْنَ يَقْصِدُ؟

نَقْتَرِحُ بِدَايَةً إِقَامَةَ تَمْيِيزٍ بَيْنَ فَنِّ التَّشْكِيلِ وَالرَّسْمِ العَادِيّ. وَنَعْنِي بِالتَّشْكِيلِ كُلُّ عَمَلٍ أَظْهَرَ سُلْطَتَهُ فِي إِنْتَاجِ أَشْكَالٍ جَدِيدَةٍ قَلِيلًا أَوْ كَثِيرًا وَفِي التَّنْسِيقِ بَيْنَهَا، فِيمَا الرَّسْمُ العَادِيُّ هُوَ مُجَرَّدُ تِكْرَارٍ، وَإِعَادَةُ إِنْتَاجٍ لِرُؤْيَةٍ مَسْكُوكَةٍ، وَمُبْتَذَلَةٍ: كُلُّ شَيْءٍ يَهَبُ نَفْسَهُ لِلرُّؤْيَةِ بِنَظْرَةٍ وَاحِدَةٍ بِلَا مُفَاجَأَةٍ، وَلَا سِرَّ. فِي الوَاقِعِ، يُمْكِنُ أَنْ نَرَاهُ بِدُونِ أَنْ نَرَى فِيهِ أَيَّ شَيْءٍ.

هَذَا التَّمْيِيزُ بَيْنَ التَّشْكِيلِ وَالرَّسْمِ العَادِيِّ يَنْصَرِفُ عَلَى كُلِّ فَنٍّ بَصَرِيٍّ وَمِنْ أَيِّ جِهَةٍ جَاءَ. مَا أَرَدْنَا قَوْلَهُ، مِنْ وَرَاءِ هَذَا التَّمْيِيزِ، إِنَّهُ لِتَنَاوُلِ فَنٍّ تَشْكِيلِيٍّ خَاصٍّ بِحَضَارَةٍ مَا يَجِبُ أَنْ تَكُونَ لَنَا دَوْماً القُدْرَةُ عَلَى تَرْجَمَةِ النَّظْرَةِ. فَلَيْسَ هُنَاكَ مِنْ تَشْكِيلٍ بِحَصْرِ المَعْنَى وَإِنَّمَا هُنَاكَ تَشْكِيلٌ بِصِيغَةِ الجَمْعِ، لَيْسَ هُنَاكَ غَيْرُ سَبْرٍ لِلكَوْنِ البَصَرِيِّ، انْطِلَاقًا مِنْ تَعَدُّدِيَّةٍ لِلنَّظَرِ، وَمِنْ أَقْطَابٍ لِحَضَارَةٍ مَا. أُوَضِّحُ: مَثَلًا، يُمْكِنُنِي أَنْ أَكُونَ مَأْخُوذًا بِكِتَابَةٍ رَمْزِيَّةٍ idéogramme يَابَانِيَّةٍ أَوْ صِينِيَّةٍ بِدُونِ أَنْ أَفْهَمَ لُغَتَهُمَا، لَكِنْ لَوْ أُتِيحَ لِي أَنْ أَكُونَ أَكْثَرَ انْتِبَاهًا لِحَرَكَةِ الخَطِّ وَلِإِطَارِهِ الْمُنَمْنَمِ، لَرُبَّمَا أَسْعَفَنِي الحَظُّ أَنْ أَتَتَبَّعَ كَيْفَ يَتَوَلَّدُ خَيَالُ العَلَامَةِ الرَّمْزِيَّةِ. نَفْسُ الأَمْرِ مَعَ العَلَامَةِ فِي الحَضَارَةِ العَرَبِيَّةِ.

بَيْنَ الحَضَارَاتِ تُوجَدُ حُدُودُ خَاصَّةٌ بِالتَّصْوِيرِ. وَالفَنَّانُ التَّشْكِيلِيُّ هُوَ هَذَا المُتَجَوِّلُ، الرَّائِي لِمَا بَيْنَ الحُدُودِ الَّذِي يُمَكِّنُ مِنَ الرُّؤْيَةِ، وَبِتَخَيُّلِ الخَرِيطَةِ المَحْسُوسَةِ لِكَائِنٍ، وَلِحَضَارَةٍ. وَهَذَا هُوَ مَا يُفَسِّرُ وُقُوفَهُ عِنْدَ تَقَاطُعِ طُرُقٍ، بَيْنَ القَوْمِيَّةِ وَالعَالَمِيَّةِ فِي التَّشْكِيلِ.

***





مَفْهُومٌ آخَرُ - ازْدِوَاجِيَّةُ الصُّورَةِ bi-pictura يُمْكِنُهُ، فِي هَذَا الصَّدَدِ، أَنْ يَكُونَ مُفِيدًا. ذَلِكَ المفهومُ هو اللِّقَاءِ بَيْنَ حَضَارَتَيْنِ، حَضَارَةُ العَلَامَةِ (العَرَبِيَّةُ) وَحَضَارَةُ الصُّورَةِ (الغَرْبِيَّةُ)، أَكَانَتْ هَذِهِ الأَخِيرَةُ تَصْوِيرِيَّةً أَمْ مَا بَعْدَ تَصْوِيرِيَّةٍ. إِنَّ غِيَابَ فَنِّ التَّصْوِيرِ فِي فَضَاءِ حَضَارَةٍ مَا لَا يُعْتَبَرُ فِي ذَاتِهِ غِيَابًا فَنِّيًا، وَلَكِنَّهُ تَوَجُّهٌ آخَرُ لِلنَّظَرِ نَحْوَ إِخْرَاجٍ بَصَرِيٍّ لِلإِنْسَانِ وَلِلطَّبِيعَةِ وَلِلثَّقَافَةِ.

مِثْلَمَا نَتَحَدَّثُ عَنْ ازْدِوَاجِيَّةِ اللُّغَةِ، كَذَلِكَ نَتَحَدَّثُ عَنْ ازْدِوَاجِيَّةِ الصُّورَةِ بِاعْتِبَارِهَا تَوْلِيفًا بَيْنَ مَنْظُومَتَيْنِ رَمْزِيَّتَيْنِ. وَلَا تَنْدَهِشُوا إِنْ رَأَيْتُمْ هَذِهِ الازْدِوَاجِيَّةَ، مَثَلًا، تُدْمِجُ التَّكْعِيبِيَّةَ وَفَنَّ الخَطِّ العَرَبِيِّ، أَوْ تَجْمَعُ بَيْنَ عَلَامَاتٍ بَصَرِيَّةٍ سَلَفِيَّةٍ (وَشْمٌ، حُرُوفٌ هِيرُوغْلِيفِيَّةٌ، طِلّسْمَاتٌ، أَرْقَامٌ سِحْرِيَّةٌ...) وَبَيْنَ التَّشْكِيلِ التَّجْرِيدِيِّ الغَرْبِيّ. مَا يُهِمُّ فِي عَمَلِيَّةِ التَّوْلِيفِ هُوَ تَنَاغُمُ العَمَلِ، القَادِرِ عَلَى تَحْوِيلِ الأَشْكَالِ، وَالأَلْوَانِ وَالمَوَادِّ بِحَسَبِ القُوَّةِ المُرَكَّزَةِ فِي سِرِّهِ.

إِنَّ الفَنَّانِينَ التَّشْكِيلِيِّينَ العَرَبَ يُدْمِجُونَ فِي أَعْمَالِهِمْ مَجْمُوعَةً مِنَ المَنْظُومَاتِ التَّصْوِيرِيَّةِ، وَكُلٌّ وَاحِدٍ مِنْهُمْ يُفَاوِضُ نَظْرَتَهُ لِيُحْدِثَ أَكْبَرَ قَدْرٍ مِنَ الدَّهْشَةِ.

***

مِنْ حَيْثُ المَبْدَأُ وَبِحَسَبِ الوَضْعِيَّةِ التَّارِيخِيَّةِ، فَإِنَّ التَّشْكِيلَ العَرَبِيَّ يُوجَدُ فِي تَقَاطُعٍ بَيْنَ نَظَرَاتٍ. إِنَّهُ فَنٌّ تَشْكِيلِيٌّ بَرْزَخِي يَقَعُ بَيْنَ العَلَامَةِ وَاللَّوْنِ، بَيْنَ الزَّخْرَفَةِ وَالتَّجْرِيدِ.

كَكِتَابَةٍ مِنَ الدَّرَجَةِ الثَّانِيَةِ، يُحَوِّلُ فَنُّ الخَطِّ العَرَبِيِّ النَّصَّ إِلَى لَوْحَةٍ؛ إِنَّهُ يَجْعَلُ الهَنْدَسَةَ الدَّاخِلِيَّةَ لِلحَرْفِ وَلِرَسْمِهِ قَابِلَةً لِلرُّؤْيَةِ وَلِلقِرَاءَةِ. وَالدَّلَالَةُ الَّتِي نُعْطِيهَا عَادَةً لِلكَلِمَاتِ تَمَّحِي أَمَامَ حَرَكَةِ الخَطِّ، وَيَتَعَرَّضُ إِيقَاعُهَا لِلحَجْزِ، لِيُعَادِ تَنْظِيمُها دَاخِلَ كُلِّ مَلْفُوظٌ. نَحْوَ أَيِّ فِكْرٍ لِلْخَطِّ يُمْكِنُنَا أَنْ نُوَلِّيَ وَجْهَ هَذَا المَشْهَدَ؟ نَسْتَطِيعُ أَنْ نُقَدِّمَ تَصَوُّرًا عَنْهُ انْطِلَاقًا مِنْ هَذِهِ الفَرَضِيَّةِ: أَمَامَ صَفْحَةٍ مُتْقَنَةٍ لِلخَطِّ العَرَبِيِّ أَوْ أَمَامَ لَوْحَةٍ لِفَنَّانٍ تَشْكِيلِيٍّ عَرَبِيٍّ مُعَاصِرٍ يَتَحَاوَرُ مَعَ تَقْلِيدِ فَنِّ الخَطِّ، لَا نَعْرِفُ مِنْ أَيْنَ تَبْدَأُ القِرَاءَةُ وَلَا أَيْنَ تَنْتَهِي، لَا نَعْرِفُ إِنْ كَانَتِ الكِتَابَةُ هِيَ التِي تُبْدِعُ اللَّوْحَةَ أَوْ أَنَّ اللَّوْحةَ هِيَ التِي تُبْدِعُ الكِتَابَةَ.

مَعَ ذَلِكَ، فَفِي عَدَمِ التَّحْدِيدِ الأَوَّلِيّ لِلخَطِّ هَذَا، يَثْوِي أَحَدُ مَكَامِنِ جَمَالِ الفَنِّ؛ وَمِنْهُ يَسْتَمِدُّ رَغْبَتَهُ فِي إِعَادَةِ تَشْكِيل، وَإِعَادَةِ ابْتِكَارِ الكُلّ.

وَبَعِيدًا عَنْ كَوْنِهِ مُجَرَّدَ زَخْرَفَةٍ، فَإِنَّ فَنَّ الخَطِّ يُدْخِلُنَا فِي بَحْثٍ عَنِ العَلَامَةِ الخَالِصَةِ، عَنِ الشَّكْلِ وَعَنِ اللَّوْنِ.

لِنُسَمِّ حَرَكَةَ الخَطِّ هَذِهِ بِفَنِّ خِطِّ الأَشْكَالِ الخَيَالِيَّةِ. بِهَذَا المَعْنَى، فَإِنَّ كُلَّ فَنِّ تَشْكِيلِيٍّ هُوَ عِبَارَةٌ عَنْ فَنٍّ لِلخَطِّ، عَلَى اعْتِبَار أَنَّ كُلَّ فَنٍّ بَصَرِيٍّ غَيْرُ مُنْفَصِمٍ عَنْ تَرْمِيزِهِ اللُّغَوِيّ.

***

لِنُؤَكِّدْ بِأَنَّ القُرْآنَ الكَرِيمَ لَا يَرْفُضْ حَرْفِيًّا فَنَّ الصُّورَةِ، وَلَكِنَّهُ يَرْفُضْ تَمْثِيلَ مَا لَا صُورَةَ لَه.

التَّجْرِيدُ

تَأْخُذُ هَذِهِ الكَلِمَةُ هُنَا، عَلَى الأَقَلِّ، مَعْنًى مُزْدَوِجًا. الأَوَّلُ هُوَ الذِي يُعْرَفُ بِهِ الفَنُّ التَّشْكِيلِيُّ المَدْعُوُّ تَجْرِيدِيًّا، بِغَضِّ النَّظَرِ عَنِ اتِّجَاهَاتِهِ، وَمَدَارِسِهِ، وَأَسَالِيبِهِ وَقِيمَتِهِ التِّجَارِيَّةِ. وَالمَعْنَى الآخَرُ هُوَ التَّالِي: كَمَا فِي التَّشْكِيلِ التَّجْرِيدِيِّ، يَتِمُّ بِنَاءُ الفِكْرِ عَنْ طَرِيقِ تَنْظِيمِ أَشْكَالٍ بَصَرِيَّةٍ؛ عَلَى غِرَارِ التَّشْكِيلِ، يُتَرْجِمُ الفِكْرُ مَا يَرَاهُ مِنْ خِلَالِ هَنْدَسَةٍ لِلذِّهْنِ. يُمْكِنُنَا القَوْلُ بِأَنَّ الفِكْرَ مَبْدَأٌ مِنَ الضَّوْءِ وَالظِّلِّ، نَوْعٌ مِنْ تَوْزِيعِ الوَاضِحِ وَالمُعْتِمِ.

وَبِهَذَا المَعْنَى، فَإِنَّ كُلَّ فَنٍّ تَشْكِيلِيٍّ يَتَضَمَّنُ فِي ذَاتِهِ فِكْرَهُ الخَاصَّ، وَشَبَكَةَ قِرَاءَتِهِ. وَهُوَ يُنِيرُ لِلفِكْرِ النَّمَاذِجَ التِي كَانَتْ فِي أَصْلِ تَكْوِينِهِ، وَيُتِيحُ لَهُ رُؤْيَةَ "العَيْنِ الرُّوحِيَّةِ" لِلَّوْحَةِ، وَلِرَسْمٍ، وَلِخَطٍّ، بِمَا أَنَّ هَذَا الفِعْلَ، يُعَلِّمُهُ كَيْفَ يُحَلِّلُ بِشَكْلٍ أَفْضَلَ زِينَةَ الأَشْكَالِ الخَيَالِيَّةِ، وَكَيْفَ يَرَى بِعَيْنٍ فَنِّيَّةٍ وَبِفُرْجَةٍ فِكْرِيَّةٍ.

كَيْفَ نُفَكِّرُ التَّشْكِيلَ العَرَبِيَّ؟ هَلْ نُفَكِّرُهُ كَمَا هُوَ وَبِدُونِ نَظْرَةٍ مُسْبَقَةٍ؟ لِإِنْجَازِ هَذَا الفِكْرِ، يَجِبُ عَلَيْنَا بِدُونِ شَكٍّ، أَنْ نَمْتَلِكَ نَظَرِيَّةً جَمَالِيَّةً مُجَرَّبَةً بِشَكْلٍ خَاصٍّ عَلَى حَضَارَةِ العَلَامَةِ، وَلَا يَهُمُّ إِنْ كَانَتْ، صِينِيَّةً أَوْ يَابَانِيَّةً أَوْ عَرَبِيَّةً.

***

مَفْهُومُ التَّشْكِيلِ العَرَبِيِّ لَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ إِلَّا مَفْهُومًا لِلتَّعَدُّدِيَّةِ: حَسَبَ الفَنَّانِينَ، وَالثَّقَافَاتِ، وَالبُلْدَانِ، وَالتَّقَالِيدِ.. وَلَيْسَ المَقْصُودُ بِالتَّعَدُّدِيَّةِ كُلُّ الفَنِّ الإِسْلَامِيِّ بِمُكَوِّنَاتِهِ المُخْتَلِفَةِ (عَرَبِيَّةٌ، وَإِيرَانِيَّةٌ، وَهِنْدِيَّةٌ، وَتُرْكِيَّةٌ، وَأَمَازِيغِيَّةٌ، وَيَهُودِيَّةٌ إِسْلَامِيَّةٌ، وَمَسِيحِيَّةٌ إِسْلَامِيَّةٌ) وَلَكِنَّ المَقْصُودَ هُوَ الخُضُوعُ لِنَوْعٍ مِنَ العَالَمِيَّةِ حَيْثُ يَنْتَشِرُ، مُنْذُ قُرُونٍ، فَنُّ التَّشْكِيلِ الغَرْبِيِّ.

تِلْكَ العَالَمِيَّةُ التِي يُمْكِنُ اقْتِفَاءُ بَعْضِ آثَارِهَا. هُنَاكَ شَجَرَةُ نَسَبٍ تَصْوِيرِيَّةٌ، تَتَمَثَّلُ فِي "القَرَابَةِ المَيَّالَةِ إِلَى الاتِّحَادِ" بَيْنَ الفَنَّانِينَ، وَبَيْنَ الأَعْمَالِ الفَنِّيَّةِ.. وَكُلُّ فَنَّانٍ يَخْتَبِرُهَا، بِوَعْيٍ أَوْ بِدُونِ وَعْيٍ: هَذَا الفَنَّانُ يَدْخُلُ فِي حِوَارٍ مَعَ هَذَا الفَنَّانِ أَوْ ذَاكَ، مَعَ هَذَا الخَطَّاطِ، مَعَ هَذَا النَّحَّاتِ أَوِ الرَّسَّامِ، وَمِنْ أَيِّ بَلَدٍ كَانُوا: هَذَا الآخَرُ يُحَاوِرُ آخَرِينَ، مَهْمَا كَانَ زَمَنُ أَعْمَالِهِم الفَنِّيَّةِ.

ذَاكِرَةُ كُلِّ فَنَّانٍ تَنْبَنِي أَمَامَهُ، فِيمَا سَيَأْتِي، لِأَنَّهَا الاسْتِكْشَافُ غَيْرُ المُنْتَهِي، وَغَيْرُ المُمْكِنِ إِنْهَاءُ لُغَتِهِ البَصَرِيَّةِ.

لَا يُمْكِنُ لِأَيِّ نَزْعَةٍ قَوْمِيَّةٍ فِي التَّشْكِيلِ أَنْ تَعِيشَ فِي قَوْقَعَةٍ مُغْلَقَةٍ: كَوْنُهَا مُخْتَرَقَةً، وَتَسْتَمِدُّ قِيمَتَهَا من النَّزْعَةِ العَالَمِيَّةِ، وَمَدَارِسِهَا المُهَيْمِنَةِ، وَأَسْوَاقِهَا. وَالتَّشْكِيلُ العَرَبِيُّ ضِمْنَهَا مَازَالَ هَامِشِيًّا، وَغَيْرَ مَعْرُوفٍ.

***

نَحْنُ نَتَحَدَّثُ بِحُسْنِ نِيَّةٍ عَنِ "الفَنِّ الشَّعْبِيِّ (السَّاذَج)". لَكِنْ بِمُجَرَّدِ احْتِرَافِنَا لِلرَّسْمِ، لَا نَبْقَى، مِنْ حَيْثُ الْمَبْدَأُ، سُذَّجاً، أَلَيْسَ كَذَلِكَ! مَعَ ذَلِكَ، هُنَاكَ دَرَجَاتٌ مِنْ السَّذَاجَةِ وَالبَرَاءَةِ، أَكَانَتْ حَقِيقِيَّةً أَوْ مُصْطَنَعَةً. لِنَقُلْ عَنْ فَنَّانٍ إِنَّهُ يُمْكِنُ أَنْ يَبْقَى سَاذَجًا كَمَا فِي حُلْمٍ طُفُولِيٍّ طَوِيلٍ. وَيُمْكِنُ أَنْ يَبْقَى كَذَلِكَ لِزَمَنٍ مُحَدَّدٍ، أَيْ مَا يَكْفِي لِيَتَعَلَّمَ مِنْ آخَرِينَ، كَيْفَ يُقِيمُ، بِدَوْرِهِ، عَمَلَهُ الفَنِّيَّ الخَاصَّ. فَحَتَّى النَّوْمُ نَفْسُهُ يَتَطَلَّبُ بَذْلَ بَعْضَ الجُهْدِ فِي التَّفْكِيرِ، لِلتَّمَكُّنِ، عِنْدَ الِاسْتِيقَاظِ، مِنَ الإِمْسَاكِ بِمَا أَرْسَلَهُ لَنَا الحُلْمُ كَعَلَامَاتٍ، أَكَانَتْ كَلِمَاتٍ، أَمْ مُخَطَّطَاتٍ إِجْمَالِيَّةً.

التَّشْكِيلُ هُوَ نَشَاطٌ مُتَزَامِنٌ لِلعَينِ وَلِلْمُتَخَيَّلِ، لِلجَسَدِ وَلِلعَقْلِ، لِخَطِّ الفِكْرِ بِاعْتِبَارِهِ حَرَكَةً لِلخَطِّ.

***

مُنْذُ تَحْطِيمِ التَّمَاثِيلِ الجَاهِلِيَّةِ، بَدَا أَنَّ فَنَّ النَّحْتِ اخْتَفَى نِهَائِيًّا مِنْ أَرْضِ العَرَبِ. لَكِنَّهُ عَادَ مِنْ جَدِيدٍ، وَإِنْ مُتَأَخِّرًا، كَعُنْصُرٍ نَشِطٍ ضِمْنَ التَّوَجُّهِ الفَنِّيِّ لِلْعَالَمِيَّةِ.

لِنُؤَكِّدْ بِأَنَّ القُرْآنَ الكَرِيمَ لَا يَرْفُضُ حَرْفِيًّا فَنَّ الصُّورَةِ، وَلَكِنَّهُ يَرْفُضُ تَمْثِيلَ مَا لَا صُورَةَ لَهُ، أَيْ اللهَ نَفْسَهُ. وَتَبَعًا لِهَذَا الاعْتِقَادِ، لَا يُوجَدُ تَمْثِيلٌ لِلَّهِ عَلَى صُورَةِ الإِنْسَانِ: "قُلْ هُوَ اللهُ أَحَدٌ (1)، اللهُ الصَّمَدُ (2)، لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ (3) ".

يُمْكِنُ القَوْلُ إِذَنْ إِنَّ مَسْأَلَةَ الصُّورَةِ تُطْرَحُ عَلَى نَحْوٍ آخَرَ: تُعْتَبَرُ الكِتَابَةُ هَا هُنَا، النَّمُوذَجَ المُؤَسِّسَ لِكُلِّ تَصْوِيرِيَّةٍ تَرْمِيزِيَّةٍ لِلعَالَمِ. فَالكِتَابُ هُوَ العَيْنُ الرُّوحِيَّةُ لِلْمُتَخَيَّلِ.

حَسَبَ عِلْمِنَا عَلَى الأَقَلِّ، لَا يُوجَدُ مَذْهَبٌ أَوْ فِقْهٌ لَاهُوتِيٌّ حَوْلَ التَّصْوِيرِ وَتَحْرِيمِهِ، لَا يُوجَدُ. لَا يُوجَدُ احْتِفَالٌ طُقُوسِيٌّ كَمَا فِي التَّقْلِيدِ الإِكْلِيرُوسِيِّ المَسِيحِيِّ. حَيْثُ سَمَحَ هَذَا الإِخْرَاجُ الطُّقُوسِيُّ بِتَطْوِيرِ مَجْمُوعَةٍ مِنْ فُنُونِ التَّمْثِيلِ: مِنْ تَشْكِيلٍ، وَنَحْتٍ، وَمَسْرَحٍ، وَأَنَاشِيدَ طُقُوسِيَّةٍ.

وَالحَالُ، الآنَ، فِي العَالَمِ العَرَبِيِّ، أَنَّ التَّمَاثِيلَ عَادَتْ مِنْ جَدِيدٍ، وَإِنْ بِشَكْلٍ مُقَنَّعٍ مُتَّخِذَةً أَشْكَالًا تَجْرِيدِيَّةً، وَمِنْ خِلَالِ كِتَابَةٍ إِخْرَاجِيَّةٍ نُزِعَتْ عَنْهَا صِفَةُ القَدَاسَةِ: كَكِتَابَةٍ عَالَمِيَّةٍ، وَغَايَةٍ فِي التِّقْنِيَةِ.

فَبَيْنَ النَّحْتِ وَعِشْقِ النَّصِّ المُقَدَّسِ (الَّذِي يُمَيِّزُ الإِسْلَامَ كَمَا الدِّيَانَةَ اليَهُودِيَّةَ)، هُنَاكَ دُوَارٌ، هُنَاكَ نِسْيَانٌ، ذَلِكَ المُتَعَلِّقُ بِجَسَدٍ يَبْحَثُ عَنْ تَرْجَمَتِهِ الحُرَّةِ ضِمْنَ إِكْرَاهَاتٍ جَدِيدَةٍ لِلْحَيَاةِ المَادِّيَّةِ.

رُبَّمَا هَلْ يُمْكِنُنَا أَنْ نُضِيفَ، بِأَنَّ النَّحْتَ العَرَبِيَّ هُوَ التَّجَلِّي لِسِرٍّ بِالكَادِ بَدَأَ يُسْفِرُ عَنْ نَفْسِهِ.

***

المَكَانُ المِثَالِيُّ لِلتَّدَاخُلِ السِّيمْيَائِيِّ العَرَبِيِّ تَجَسَّدَ فِي الْأَرَابِيسْكِ، أَيْ فِي الزَّخْرَفَةِ، والتَّزْيِينِ. وَاليَوْمَ إِنَّهُ

بَيْنَ الحَضَارَاتِ تُوجَدُ حُدُودُ خَاصَّةٌ بِالتَّصْوِيرِ. وَالفنَّانُ التَّشْكِيلِيُّ هُوَ هَذَا المتَجَوِّلُ، الرَّائِي لِما بَيْنَ الحُدُودِ.

اللَّوْحَةُ نَفْسُهَا أَوْ مَا يُمْكِنُ تَسْمِيَتُهُ مَا بَعْدَ اللَّوْحَةِ: فِي هَذِهِ الحَالَةِ الثَّانِيَةِ، اللَّوْحَةُ هِيَ إِذَنْ دِعَامَةٌ تُوجَدُ فِي عَلَاقَةِ كِتَابَةٍ مَشْهَدِيَّةٍ وَفُرْجَوِيَّةٍ مَعَ دِعَامَاتٍ أُخْرَى: كَالفُوتُوغرَافِيَا، وَالفِيدِيُو، وَالفُنُونِ الخَطِّيَّةِ المُتَعَدِّدَةِ... وَبَعْدَ النَّسْجِ القَدِيمِ بَيْنَ الزَّخَارِفِ النَّبَاتِيَّةِ وَالهَنْدَسِيَّةِ وَمَزْجِهَا بِالزَّخَارِفِ الحَيْوَانِيَّةِ وَأَحْيَانًا ذَاتِ المَلَامِحِ الإِنْسَانِيَّةِ، جَاءَ فَنُّ رَسْمٍ بِصِيغَةِ الجَمْعِ، يَمْتَدُّ مِنَ الوَاقِعِيَّةِ حَتَّى الطَّلِيعِيَّةِ الغَرْبِيَّةِ مُرُورًا بِالتَّصْوِيرِ الرَّمْزِيِّ، وَنَمْنَمَةِ العَلَامَةِ، وَبِالتَّجْرِيدِ أَوْ الفَنِّ "الشَّعْبِيِّ"، كَمَا لَوْ أَنَّهُ، كَيْ يَكُونَ مَرْئِيّاً، يَنْبَغِي لِهَذَا الفَنِّ التَّشْكِيلِيِّ أَنْ يَتَصَالَحَ فِي آنٍ مَعَ مَوْرُوثِهِ وَأَنْ يَأْخُذَ عَلَى عَاتِقِهِ، بِطَرِيقَتِهِ الخَاصَّةِ، مُخْتَلفَ مَرَاحِلِ فَنِّ الرَّسْمِ الغَرْبِيِّ وَتَأْرِيخِهِ.

***

حُلْمُ الفنَّانِ التَّشْكِيلِيِّ

أَنْ يُولَدَ كَحَدَثٍ مَعَ مَوْلِدِ فَنِّهِ. المِيلَادُ الثَّانِي، الخَيَالِيُّ: هُوَ حِينَمَا يَعْكِسُ المَوْلِدَ الأَوَّلَ فِي المِرْآةِ، وَيُكَمِّلُهُ وَيُطَوِّرُهُ كَلَوْحَةٍ أَوْ كَجُمْلَةٍ.

الفَنَّانُ التَّشْكِيلِيُّ يَحْلُمُ أَنْ يَكُونَ حَدَثًا لَافِتا فِي اللَّوْنِ، وَبِاللَّوْنِ. وَأَنْ يَصِيرَ هُوَ نَفْسُهُ كَائِنًا، وَجَسَدًا، وَرُوحًا مَرْسُومَةً بِالأَشْكَالِ وَبِالأَلْوَانِ التِي تَسْحَرُهُ.

هَذَا المِيلَادُ الثَّانِي الخَيَالِيُّ هُوَ أُسْطُورَةُ الفَنَّانِ.

الانْتِمَاءُ لَهُ أَرْضٌ، وَلَهُ أُمَّةٌ، وَلَهُ هُوِيَّةٌ، وَهُوَ سُؤَالٌ أَكْثَرَ مِنْهُ جَوَاباً عَنْ حَيَاةِ فَنَّانٍ. الكُلُّ يُوجَدُ كَيْ يَتِمَّ تَحْوِيلُهُ بِوَاسِطَةِ الصُّورَةِ. الكُلُّ يُوجَدُ كَيْ يَتِمَّ بِنَاؤُهُ انْطِلَاقًا مِنَ الخَطِّ وَمِنَ الحَرَكَةِ، انْطِلَاقًا مِنْ جَمَالٍ لَا مَرْئِيٍّ، دَاخِلِيٍّ. بَعْدَهُ يَصِلُ إِلَى النُّورِ. أَشِعَّةٌ شَمْسِيَّةٌ تَنْزَلِقُ فِي سِرِّ النَّظْرَةِ.

***



لَقَدْ تَمَّ تَحْوِيلُ فَنِّ الخَطِّ إِلَى لُعْبَةٍ لِلأَلْوَانِ، وَالحَرْفِ إِلَى كِيمِيَاءٍ لِلأَلْوَانِ. تَصَوَّرُوا هَذَا الأَمْرَ: إِنَّ مَا أَكْتُبُهُ مِنَ الآنَ يَكُونُ بِاللَّوْنِ الأَسْوَدِ وَحْدَهُ، بَعْدَ ذَلِكَ قَوْسُ قُزَحٍ هُوَ الذِي يَرْسُمُ الحُرُوفَ.
الفَنَّانُ يَكْتُبُ بِيَدَيْنِ:
إِحْدَاهَا بِرِيشَتِهِ وَالأُخْرَى بِيَدِ الكَاتِبِ. يَدَانِ تُمَدِّدَانِ الجَسَدَ فِي هَذِهِ المَنَاظِرِ، وَفِي هَذِهِ الأَشْكَالِ، وَفِي هَذِهِ العَصَافِيرِ، وَفِي هَذِهِ الحُرُوفِ المُحَلِّقَةِ.
الكِتَابَةُ تَنْزَلِقُ تَحْتَ اللَّوْنِ، تَحْتَ لَمْسَتِهِ، فِي نَوْعٍ مِنْ حَدَقَةٍ مُشِعَّةٍ. الضَّوْءُ يَظْهَرُ فِي اسْمِ الفَنَّانِ وَمِنْ رَسْمِهِ. وَالشَّرْقُ هُوَ هَذِهِ النَّظْرَةُ الشَّمْسِيَّةُ.

***

هَكَذَا تُسَافِرُ الذَّاكِرَةُ، التِي يُعِيدُ الفَنَّانُ تَشْكِيلَهَا فِي لَوْحَاتِهِ. كَمَا فِي مَخْطُوطَاتٍ قَدِيمَةٍ، كِتَابَاتٌ كَثِيرَةٌ تُوجَدُ مُتَشَابِكَةً. إِنَّهَا تُشَكِّلُ نَسِيجَ اللَّوْحَةِ مِثْلَ بِسَاطٍ جَمِيلٍ سَيُمَدُّ أَمَامَ أَعْيُنِكُمْ. الحُرُوفُ تُضْفَرُ فِيهِ، وَمَا تَرَوْنَهُ هُوَ فِي آنٍ مَقْرُوءٌ وَغَيْرُ مَقْرُوءٍ.
الحَرْفُ يَتَحَوَّلُ إِلَى حَرَكَةٍ، إِلَى طَاقَةٍ تَصْوِيرِيَّةٍ خَالِصَةٍ. عِنْدَهَا يَبْدَأُ التَّصْوِيرُ: هَا هُنَا امْرَأَةٌ عَاشِقَةٌ لِأَنْ تُكْتَبَ وَتُرْسَم؛ وَهَا هُنَا حَيَوَانَاتٌ، مِنْ حَمَامٍ، وَعَصَافِيرَ بِأَشْكَالٍ مُخْتَلِفَةٍ، وَأَحْصِنَةٍ؛ كُلُّهَا: رَسَائِلُ حُبٍّ.
مَنْ يُحِبُّ مَنْ فِي اللَّوْحَاتِ؟
هُنَاكَ، تَرَوْنَ امْرَأَةً أُخْرَى فِي حَالَةِ تَقَمُّصٍ، فِي هَيْئَةِ حِصَانٍ، أَوْ يَدٍ، أَوْ حَرْفٍ، أَوْ طِلَّسْم. مَنْ تَكُون؟ وَمِنْ أَيْنَ تَأْتِي، هَذِهِ المَعْشُوقَةُ الوَاقِعَةُ فِي القَبْضَةِ الإِيرُوتِيكِيَّةِ؟ المَرْأَةُ الطِّلَّسْمِيَّةُ، فِي هَيْئَةِ طِلَّسْمٍ. المَرْأَةُ الطِّلَّسْمِيَّةُ: تِمْثَالٌ بَيْنَ الرَّغْبَةِ وَالحُلْم.

***

إنَّ التَّدَاخُلَ العَلامَاتِيّ هُوَ هَذَا التَّقَاطُعُ لِنَظَرَاتٍ بَيْنَ الفَضَاءَاتِ الزُّخْرُفِيَّةِ المُخْتَلِفَةِ لِهَذِهِ الحَضَارَةِ وَفُنُونِهَا. لِنَتَقَدَّمْ إِذَنْ بِدُونِ عَجَلَةٍ نَحْوَ زِينَةِ النَّظْرَةِ، بَيْنَ فَنِّ التَّصْوِيرِ وَذَلِكَ الخَاصِّ بِالتَّجْرِيدِ.

حِجَابٌ، زِينَةُ نَظْرَةٍ: تَظْهَرُ لَوْحَةٌ، ثُمَّ تَلِيهَا أُخْرَى، فِي شَكْلِ تَتَابُعِ عَلَامَاتٍ وَصُوَرٍ، مَقْرُوءَةٍ أحيانًا، وَأحيانًا غَيْرِ مَقْرُوءَةٍ، تَحْكِي قِصَّةَ لُغْزٍ.

شَعْبٍ، ذَاكِرَةُ فَنَّانٍ وَسَفَرُهَا فِي الزَّمَنِ، كَمَا لَوْ كَانَ المُتفرِّجُ فِي سُوقٍ شَرْقِيٍّ، مَأْخُوذًا بِخُرْدَوَاتِهِ، بِمَتَاهَةِ حَلْقَةٍ شَعْبِيَّةٍ.
نَتَجَوَّلُ، رُفْقَةَ لَوَحَاتِه فِي العَالَمِ الخَيَالِيِّ لِلشَّرْقِ. لَكِنَّ المَتَاهَةَ، مِثْلَ كُلِّ شَكْلٍ تَصْوِيرِيٍّ بِحَصْرِ المَعْنَى، تَخْضَعُ لِفَنِّ المَنْسَجِ. مِشْيَةٌ مَحْبُوكَةٌ، بِمُرُونَةِ الذَّاكِرَةِ. وَبَيْنَ الابْتِعَادِ المُحْتَشِمِ لِمَنْزِلِ الطُّفُولَةِ وَلِلزُّقَاقِ، هُنَاكَ طِفْلٌ يَتَذَكَّرُ.

***

أَحْيَانًا فِي هَذِهِ اللَّوْحَاتِ تَخْتَفِي الكِتَابَةُ: أَحْيَانًا تُنْسَى عَلَى الهَامِشِ. لَكِنَّهَا تَعُودُ مِثْلَ لُغَةِ عِشْقٍ عِنْدَمَا نَكُونُ فِي أَثَرِ أُغْنِيَّةٍ مَنْسِيَّةٍ. كُلُّ لَوْحَةٍ تُوجَدُ فِي أَثَرِ ذَاكِرَتِهَا، وَلَكِنَّهَا ذَاكِرَةٌ فِي حَالَةِ صَيْرُورَة.

***

عِنْدَ تَقَاطُعِ نَظْرَاتٍ بَيْنَ لَوْحَتَيْنِ اثْنَتَيْنِ، أَتَسَاءَلُ إِنْ لَمْ أَكُنْ، أَنَا نَفْسِي الذِي أُوجَدُ فِي وَضْعِيَّةِ مُشَاهِدٍ، بِصَدَدِ النَّظَرِ، عَلَى نَحْوٍ مَا وَمِنْ تَحْتِ اللَّوْحَةِ، لِمَقَامِ اللهِ.

***

لَكِنْ أَمَامَنَا أَيْضًا هُنَاكَ الجَحِيمُ: مَنْفَى الفَنَّانِينَ التَّشْكِيلِيِّين، مَنْفَى الشُّعُوبِ، وَالحَرْبُ، وَالاجْتِيَاحُ، هُنَاكَ فِلَسْطِينُ. جَحِيمٌ أَرْضِيٌّ خَالِصٌ. بِالتَّأْكِيدِ، لَكِنْ يَجِبُ أَنْ نَقُولَ عَلَى الفَوْرِ هَذَا: المَنْفَى يُوجَدُ فِي حَرَكَةِ الفَنَّانِ نَفْسِهَا، فِي الخَطِّ الَّذِي يَرْسُمُهُ، وَالحَرَكَةِ التِي تُنْعِشُهُ.
الأَسْفَارُ، وَالتَّيَهَانُ، وَالمَنَافِي، وَالارْتِحَالَاتُ تُسْتَأْنَفُ مِنْ جَدِيدٍ مَعَ بِدَايَةِ الفَنِّ. فِلَسْطِينُ، الحَرْبُ، التَّعْذِيبُ، التَّرْهِيبُ، التَّرْهِيبُ المُضَادُّ تَنْدَرِجُ كُلُّهَا ضِمْنَ نَسِيجِ ذَاكِرَةٍ، فِي قُوَّتِهَا وَضُعْفِهَا.
يَدُ الفَنَّانِ تَرْسُمُ الرُّعْبَ. يَدُهُ تَرْتَعِشُ. تُمَزِّقُهَا عِبَارَةٌ لَا يُمْكِنُ تَوْصِيلُهَا. جُرْحُ المَنْفِيِّ مُسَافِراً فِي أَثَرِ ظِلِّهِ.
ظِلٌّ وَضَوْءٌ، شَرْقٌ وَغَرْبٌ عِنْدَ جِهَاتِ الأَرْضِ الأَرْبَعَة لِذَاكِرَةٍ. الكُلُّ يَعْرِضُ نَفْسَهُ لِلرُّؤْيَةِ، هَا هُنَا حَيْثُ الكُلُّ يَبْدَأُ مِنْ جَدِيدٍ فِي بَهَاءِ الفَنِّ، عَلَى المَكْشُوفِ أَمَامَكُمْ، أَمَامَ أُفْقِكُمْ.

***

هَذِهِ الفِكْرَةُ الصُّوفِيَّةُ تُذَكِّرُنِي بِالحُلْمِ الفِرْدَوْسِيِّ لِلفَنَّانِ. هَذَا الفِرْدَوْسُ قِوَامُهُ إِعْطَاءُ شَكْلٍ لِقُوَّةِ الحَيَاةِ، بَيْنَ النَّظْرَةِ، والعَقْلِ وَالقَلْبِ. أَجَلْ، فِرْدَوْسُ الفَنِّ سَيَنْجَحُ فِي تَشْكِيلِ لَوْحَةٍ عِنْدَمَا يُزِيحُ مَلَاكُ السِّتَارَ عَنْهَا وَيُشَكِّلُهَا أَمَامَنَا.

***

أَنْ يَجْعَلَ مَرْئِيًّا مَا تَمَّ تَصَوُّرُهُ أَنَّهُ لَا مَرْئِيٌّ، ذَلِكَ هُوَ أَكْبَرُ تَحَدٍّ لِلفَنَّانِ، وَأَكْبَرُ شَغَفٍ لَهُ.
الفَنَّانُ يَأْسِرُ سَرَابَ وَأَوْهَامَ العَقْلِ، يُحَوِّلُهَا وَيَجْعَلُهَا مَرْئِيَّةً عِنْدَمَا يَمْنَحُهَا لِلحَيَاةِ. أَيْ لِلنَّظَرِ.
الفَنَّانُ يَسْتَمِرُّ فِي الحَيَاةِ فِي فَنِّهِ كَمُنْبَعِثٍ مِنْ الطَّرَفِ الآخَرِ لِلمَاضِي، وَلِلتُّرَاثِ.

***

نَادِرًا، مَا تَخْتَفِي فِكْرَةُ المَنْسَجِ مِنْ هَذَا التَّشْكِيلِ. وَكَيْفَ لَهَا أَنْ تَخْتَفِيَ؟ أَلَيْسَ مِنْ الأَنْسَبِ بِالأَحْرَى أَنْ نُشْغَفَ بِسَجَّادَةٍ جَمِيلَةٍ مِثْلَمَا نَنْظُرُ إِلَى لَوْحَةٍ أَوْ كَمَا نَقْرَأُ - بِجِدِّيَّةٍ-صَفْحَةً مِنْ أَرِسْطُو أَوْ مِنْ أَفْلَاطُونَ؟

***

جَسَدُ المَرْأَةِ: نُقُوشَاتُهُ الحَامِلَةُ لِعَبَقِ الأَسْلَافِ، احْتِفَالُه مِنْ يَدٍ لِيَدٍ، فِي تَقَاطُعِ نَظَرَاتٍ مَوْشُومَةٍ.

***

عِنْدَمَا أَنْظُرُ إِلَى هَذِهِ اللَّوْحَاتِ، أُفَكِّرُ فِي فِكْرَةِ رَسْمٍ صَوْتِيٍّ، رَسَمٍ لَا يُرِيدُ أَنْ يَرَى نَفْسَهُ مُنْبَتًّا عَنِ الغِنَاءِ وَالإِيقَاعِ. وَالحَرْفُ حَدٌّ ثَالِثٌ بَيْنَ الحَنِينِ إِلَى هَذَا الغِنَاءِ وَالرَّسْمِ.

***

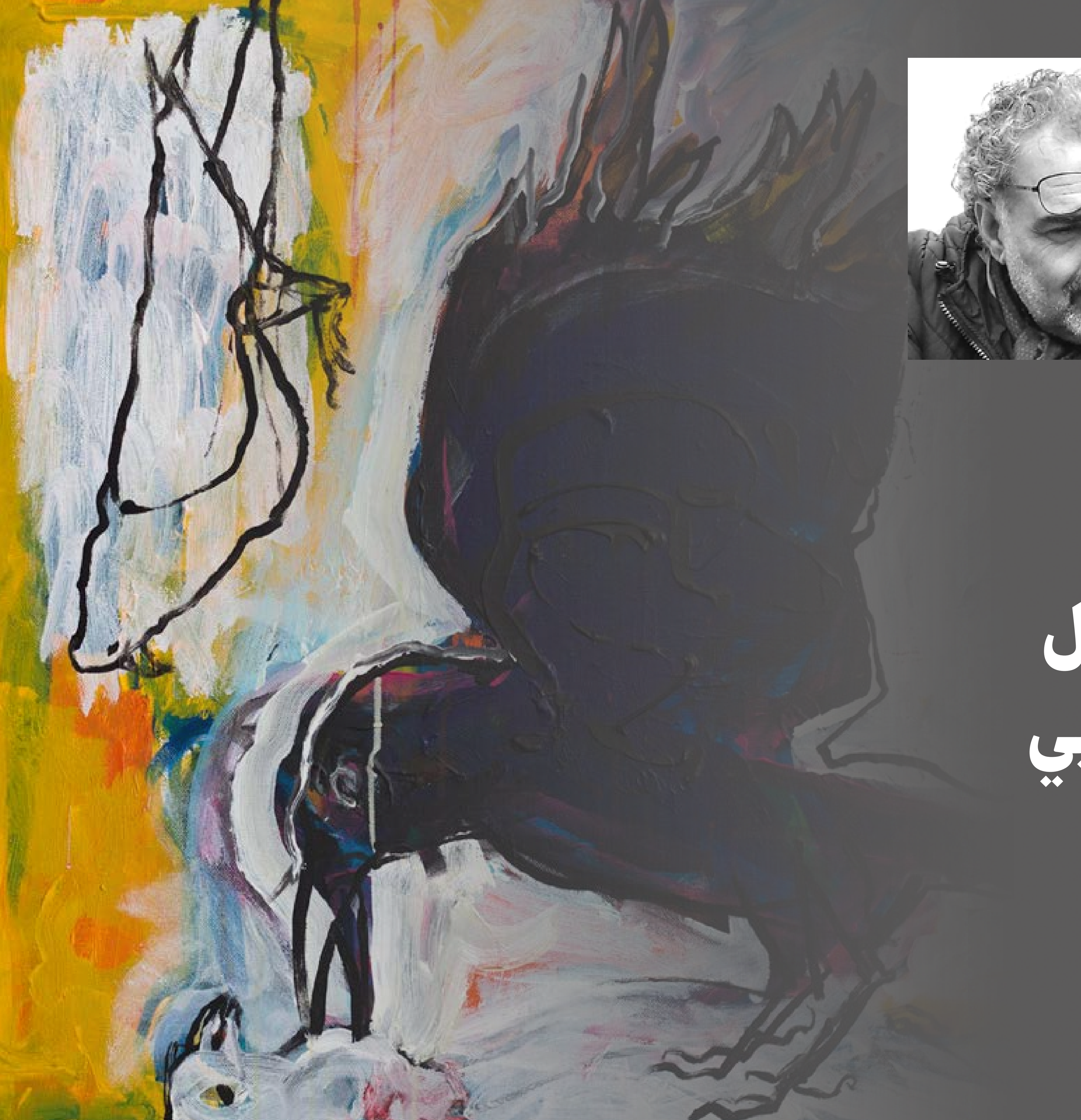
بَيْنَ شَمَالِ وَجَنُوبِ البَحْرِ الأَبْيَضِ المُتَوَسِّطِ، هُنَاكَ تَحَوُّلٌ لِلنَّظَرِ. فَالشَّمَالُ يُثَبِّتُ عَالَمَهُ الخَيَالِيَّ فِي المُمَاثَلَةِ، فِي المُحَاكَاةِ، فِيمَا الجَنُوبُ يُثَبِّتُ نَظْرَتَهُ النَّشِطَةَ فِي قِرَاءَةِ العَالَمِ كَكِتَابٍ، كَفَنٍّ خَطِّيٍّ، أَوْ فِي عَمَلٍ تَجْرِيدِيٍّ عَلَى الحَجَرِ، وَالجِبْسِ، وَالجِلْدِ، وَالصُّوفِ، وَكُلِّ مَادَّةٍ قَابِلَةٍ لِلتَّحْوِيلِ حَسَبَ هَنْدَسَةٍ لِلعَقْلِ وَلِإِيقَاعِهِ.

***

كُلُّ فَنَّانٍ عَرَبِيٍّ يُوجَدُ وَحِيدًا أَمَامَ عَمَلِهِ. وَهَا هُنَا يَبْدَأُ اسْتِقْلَالُهُ الذَّاتِيُّ، وَحَظُّهُ.

- منشور في: الفن العربي المعاصر، مصنف معهد العالم العربي، باريس، 1987. أعيد نشره في الكتاب الجماعي: عبد الكبير الخطيبي، بمناسبة تكريم الأخير/ منشورات عكاظ، الرباط، الصفحة 151- 160.

■



كريم سعدون
العراق ـ السويد

تحولات التأويل في لوحات عرابي

تستدعي قراءة العمل الفني الذي ينجزه الفنان المجدد أسعد عرابي، الى مقدار كافٍ من التمعن لمعرفة التلاقح الحاصل في الثنائيات التي تنمو في متنه حيث يهتم بحضورها ونموها جنبا الى جنب في تعايش ينتمي الى عصره، فهو يخلق العلاقات في لوحاته وهذه تستحيل الى شبكة من التعالقات التي تصنع مشهدا بصريا مركبا.

وعنما يحضر الفنان عرابي وأعماله في ذاكرة المتلقي والمهتم بالفن يحضر التجريد باعتباره مسارا اسلوبيا ينبني وفقه نظام لوحاته. والتجريد هيأ للفنان القابلية على التنقل بحرية حيث يوفر له مناخا خاصا للتعددية التي توفر بدورها معالجات مختلفة ومتعددة، فمن خلاله يوفر الانسجام اللوني المنضبط والمتانة التي توحي بها المدينة ومبناها باعتبار المدينة موضوعه الاثير، والانسجام اللوني الذي يخلقه الفنان فيها ينبع مما تحتويه مدينته من جماليات ظاهرة وباطنة، والظاهر فيها هو نمط المعمار وتفاصيله التي تستحيل الى وحدات لونية مركبة في متن اللوحة ويشير هذا التراكب الى ماتستبطنه من تاريخ وحكايات واساطير هو ارثها الذي تمنحه زادا ساحرا لمحبيها. وحيث انشغل الفنان بذلك فأنه دأب الى خلق العلاقات في متن لوحته بتوافق حسي يغمر العمل الفني بروحانية ويدعو الى تأمل وجداني خالص، ان العمل الفني لديه لا يستقر عند كونه بناءً شكليا فقط ولا يمتلك سردية معينة تحجب عنه سموه، انه مزيج بين هذا وذاك ليقدم لنا تعريفا ينسجم مع لحظة التأمل الخاصة والاستغراق بالعمل، وحيث تمتلئ ذاكرة الفنان بعلامات المدن المؤثرة فيه وهي مدن تمتلك حضورها التاريخي وسحرها فأنه يستعيرها ولكنه لا يسمح بدوامها الا على شكل وجود آخر يخضعه للعلاقات الجديدة في متن عمله الفني وهو حرص على وجود ما يشكل حضوراً للمدينة الأثر في ظل غياب المدينة الواقع، أي ان التمثيل الذي يشير الى الواقع باعتباره حقيقة هو ليس هدف الفنان وانما السعي للوصول الى (الضرورة الداخلية) كما يسميها كاندنيسكي، هو الحقيقة والغرض، وهذا هو جوهر التجريد.



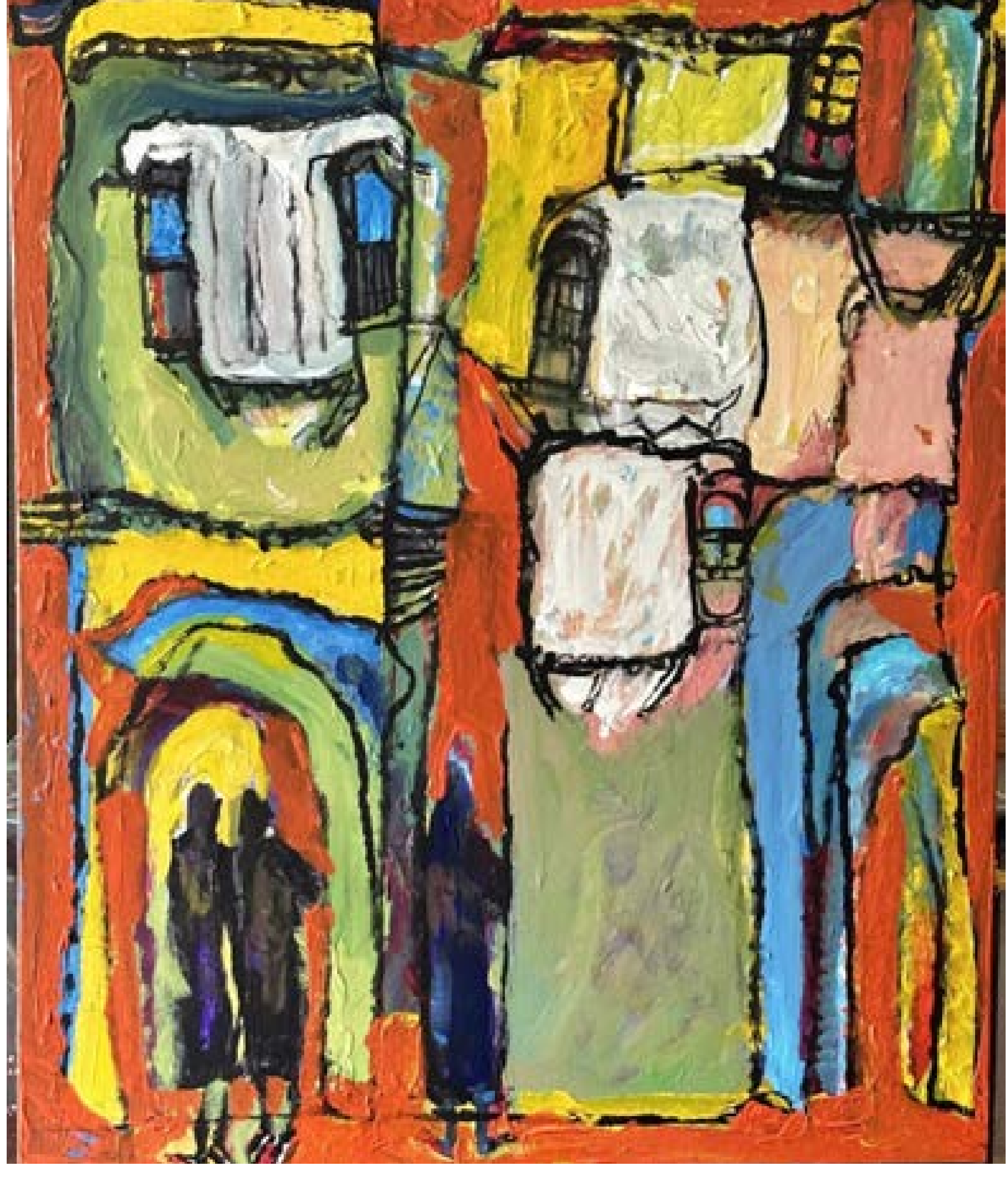


يأتي أسعد عرابي الى الرسم بدراية العارف وهو المشغول بدراسة العلائق المتشابكة بين الفنون وخصوصا الموسيقى والرسم وكذلك دراسته وتخصصه في المخطوطات الإسلامية، وهذا ما جعله يهتم لأمرين خاصين به مهدا له الطريق لابتكار خصوصيته في التعبير والتكوين، اولهما استلهامه من روح الإيقاع في الموسيقى وسيلة لتركيب الوجود الاستعاري في متن أعماله وأن يحيله الى تعالق علامي ينظم بنيتها، أي ان الفنان يُرحّل جوهر الإيقاع الموسيقي ليكون سلّماً الى الانسجام اللوني الذي يزيح في طريقه الدلالات التي تشير الى واقعية الاستعارة ليبقي على حضور المدينة الروحي، متلبساً لهذا كيان المُريد، والأخر فهو تأثيثه لمتن العديد من أعماله الفنية وفق لمنظور مستلهم من اكتشافه لرؤية فنان المخطوطات المسلم للمنظور اذ يرسم مدينته بعين طائر حيث تمتزج زوايا المشهد وتتبادل اماكنها في حلقة دائرية. وهذا منحه القدرة على استحضار المشهد المرسوم دون الحاجة الى التقييد بقواعد الدرس الأكاديمي.

ان حس التجريب لدى الفنان ورغبته في التجدد ولتكون لوحته في تحول دائم جعله ينتقل بعمله من التجريد المحض في سعي لان يكون التجاور مهيمنا للتشخيص والتجريد وليعزز هذا التجاور من بناء العمل شكليا ودلاليا، فهو في استدراجه لذاكرته انما يريد به انعاش ذاكرة المتلقي لمقدار القسوة التي تعرضت لها مدينته وغيرت الكثير من ندرة التكوين فيها و رفعته وصبغت جمالها البكر بتركيبات هجينة لوثت بيئتها فلم تعد كما في الذاكرة، انه تحريض على الاحتجاج وفق رؤية الفنان للجماليات التي تعرضت للانتهاك وهكذا أصبحت علاقات التجاور ضرورية لأن يكون التعبير في اعماله اكثر قدرة على اثارة التساؤل ونتيجة منطقية لحضور التشخيص والتجريد فيها. ولعل سلسلة الاعمال التي استحضر فيها كوكب الشرق انما جرت بهذا المنحى التعبيري المصبوغ بتجريدية واضحة، لأننا إذا جردنا الأشكال من ملامحها الخارجية لحصلنا على حضور لوني وتجريد غنائي، فهذه الاعمال لم يكن الهدف منها تمثيلي وانما فعل تأملي يستحضر فيه روح الموسيقى التي اثرت كثيرا على جيل ما يمكن تسميته بجيل الحداثة العربية وفي حضورها طاقة تدفع التأويل للانفتاح على مداه الواسع، ولابد من الاعتقاد ان الغربة في جانبها الاكثر عتمه تدفع الفنان لان يتمسك بالذاكرة لتكون داعمة لقيمة الوجود المهدد وكأنما يريد للذاكرة ان تكون متحفا علامياً ومستودعا للتأويل.

ان أسعد عرابي في استحضاره للمدينة بكل ما فيها من وحدات تشكل بنيتها الكلية، يرفقه بما ينبأ بسردية تقف خلف هذا التحول، اطلق عليه: حضور الساكن والمسكون، ليكون معطى اولي لفهم طبيعة العمل الفني المعروض ويكون تلقيه ميسرا ، حيث يفترض بتصوراته تلك عن ضرورة حضور التشخيص باعتباره تمثيل للساكن والمبنى باعتباره مسكونا، وهذه الرؤية الجديدة تمثل استقرارا لا يمتلكه الا الفنان العارف بمآل التجربة الشخصية والقناعة التي يفترضها النضج فيها، ولا يعني هذا الاكتفاء والاستقرار، لأن الفنان يحتفظ بطاقة على التجريب لا يمكنه مغادرتها، وبقدر ما يتوفر ذلك على مقدرة ومعرفة عملية بآليات العمل فأنه يستند الى وعي وثقافة بصرية ومعرفية.

أن العمل الفني لديه لا يستقر عند كونه بناءً شكليا فقط.



يستلهم أسعد عرابي من روح الإيقاع في الموسيقى وسيلة لتركيب الوجود الاستعاري في متن أعماله.

* ولد أسعد عرابي في دمشق (1941)، وتخرج من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق قبل أن ينتقل إلى باريس في فرنسا عام 1975 حيث حصل على دبلوم في فن التصوير الزيتي من المعهد العالي للفنون الجميلة، ثم حصل على دكتوراه في علم الجمال من جامعة السوربون في باريس وتخصص في دراسته للفن العربي والاسلامي وتعمق في بحثه في المنمنمات العربية الاسلامية في متونها الاصلية ، المخطوطات وله حضوره في المؤتمرات التي تعقد في هذا الاتجاه.

عمل مدرّسا للتصوير في كلّية الفنون الجميلة بدمشق، وفي المدرسة العليا للفنون الجميلة بالدار البيضاء في المغرب، قبل أن يستقر في باريس.

أقام عرابي الكثير من المعارض الشخصية التي ضمت اعماله في العديد من المدن حول العالم وله كذلك مشاركات في المعرض الجماعية، كما عرف بكتاباته الصحفية ومتابعاته للحركة التشكيلية في العالم وخلال تجربته الفنية أصدر العديد من الكتب النقدية من بينها "وجوه الحداثة في اللوحة العربية" و"صدمة الحداثة في اللوحة العربية" و"شهادة اللوحة في نصف قرن" و"معنى الحداثة في اللوحة العربية".

له أعماله مقتناة ضمن مجموعات عامة وخاصة منها في معهد العالم العربي في باريس ومتحف برشلونة للفن المعاصر والمتحف الوطني بنيودلهي وغيرها من متاحف العالم.

■



يوسف ليمود
مصر- المانيا

ملاكمة بقفازات الفن

"لكنت سأصبح ملاكما لو لم آخذ طريق الفن"، قالها الفنان الألماني المشاغب الراحل يوزيف بويز. والحق أنه كان - والكلام ينطبق على كل فنان - فيه من الملاكم الشيء الكثير. فكرة أن الفنان هو ذلك الشخص الحالم الرقيق المرهف داست عليها كل قطارات القرن التاسع عشر وأرسلتها المراكب الفضائية في القرن العشرين إلى واحدة من سماوات العدم بغير رحمة وبلا رجعة، فكما يحمل الفنان - أيّ فنان حقيقي - مسيحاً في جنبه الأيمن، يحمل كذلك ملاكما شرسا في جنبه الأيسر، وما كانت الوردة لتعيش أو تُحَب لولا شوكتها الجارحة.

التاريخ سجل لنا كثيرا من الحالات الفنية التي جمعت، إبداعيا، بين العظَمة الفنية والرقة، وبين شراسة أصحابها وعنفهم، حياتيا. نذكر، على سبيل المثال، فنانيْن تشابهت تفاصيل حياتهما ومصيرهما المفزع حد التطابق: مصور الباروك (في القرن السادس عشر) الإيطالي الشهير كارافاجيو، وابن بلده المخرج السينمائي المعاصر، الشاعر والرسام بيير باولو بازوليني. لاحقتهما الفضائح الجنسية والأخلاقية (كلاهما كان مثليا مأخوذا بالعنف الجسدي والتسلّط السادي) في كثير من المحاكم والمدن التي هربا منها أو إليها. عُثر على الأول مغتالا على أحد الشواطئ في الصباح، وفي الصباح وُجد الأخير مقتولا ومسوّىً بجثته الأرض في إحدى الحدائق العامة، كان قد اختلف مع عشيقه ليلا وهما في السيارة فاقتتلا واستطاع صديقه أن يسحب رافعة حديدية من السيارة هشّم بها رأسه ثم داس عليه بالسيارة جيئة وذهابا!

على المستوى النفسي، لا فرق كبير بين جروح ما تُسمى الروح وجروح الجسد وكدماته. كلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به. ولن نذهب بعيدا لو افترضنا أن كل فنان كائنٌ مجروح. وجوديا هو شخص مجروح. ويبدو بديهيا أن جرح الوجود هذا هو دينامو الطاقة الفنية في كيان الفنان ومحرّكها. هذا إلى جانب ما يستولده هذا النبع الأصيل المتألم، من جروح وكدمات ناتجة عن غربة الفنان وضلاله وتخبطه واصطدامه بعالم جاف أجوف كاذب، خلال رحلته في البحث عن ذاته ومحاولته تحقيقها والتي غالبا ما يفقد الفنان فيها براءته، وتاليا يتأقلم مع الواقع ليجد ممرا بين أشواك العالم ليغرس فيه وردته. السؤال هو: ما الجرح، أو ما الكدمة؟ ولأننا نُطل على الموضوع من زاويته البصرية في بعدها التعبيري، فلن نقترب كثيرا من الناحية النفسية لمعنى الجرح أو الكدمة، فدائرتنا في الأخير تنحصر في تلك البقعة الليلكية المحتقنة المتورمة، أو ذلك الشق النازل منه خيط دم كدمعة معجونة بمسحوق الأحمر.

في الإمكان، قياسا على نظرية نيوتن الشهيرة عن الفعل ورد الفعل، أن نقول إن كل ارتطام مفاجئ عنيف بالجسد هو صدمة للجسد، ورد الفعلِ اللا إرادي، حتى في حالة الإغماء والغيبوبة، يكون من صميم اللحم، في البقعة المصدومة: ارتجافها، تورمها، ازرقاقها، احمرارها، تهتكها، انفقاؤها، سيلانها... إننا أمام مادة (لحم) يعاد تشكيلها وتلوينها في لحظة همجية لا حسابات فيها، هدفها أو نتيجتها هي التشويه، المؤقت أو المستديم. لكن هل كل تشوه هو قبح بالضرورة؟ ما هي الحدود الفاصلة بين الجميل والقبيح؟ ألم تنطلق رحلة الفن الحديث من التشويه، تحريف الواقع حد تشويهه لكي يصير واقعا فنيا، جماليا بالدرجة الأولى، وليس مجرد محاكاة عمياء لواقع باهت؟ وألم يعتمد الكثير من النتاج الفني المعاصر القبيحَ ويقدمه كما هو، دون أدنى محاولة لتجميله، كشيء جمالي في ذاته؟ وكيف، في طرفة عين، تتحول صورة فوتوغرافية لفتاة مضروبة بعنف تغطي الكدمات وجهها وجسدها، من منظر نفزع لو رأيناه في الشارع أو في مستشفى، إلى







موضوع جمالي نقف نتأمله بدم بارد في متحف أو صالة عرض؟ يبدو واضحا أن السياق أو الظرف الذي نرى فيه المنظر هو الذي يحدد كيفية النظر ويطوّع جهازنا الاستقبالي وحواسنا الجمالية!
والأهم، هو إدراك أن لا شيء جميل أو قبيح في ذاته، وأن الجمال أو القبح هو ما ينعكس من كيان الرائي على الشيء المرئي! ولا ننس طبعا أن فزَعَنا من منظر أو حدثٍ ما أو تعاطفنا معه، ينبع أصلا من عملية تمثّل هذا المنظر أو ذلك الحدث من جانب الناظر، كما لو أن جسد المشاهد هو من وقع عليه العنف. والواقع أن عملية التمثل هذه، بقدر ما تحمل من معاني التعاطف والتواصل والإحساس بالآخر، فإنها تحجب عنا الكثير من فرص التأمل الجمالي في الواقع المعيش لما نعتبره بالبداهة قبحا أو مصيبة، بسبب تمثلنا وقوعه علينا. ربما هذه المنطقة البرية، أو الأحرى البربرية، هي تحديدا الحلبة التي يمارس فيها الفن مباراته الثقيلة الوزن، من دون حَكَم، ولا قوانين، وفي حضرة جمهور قليل.في الملاكمة تتجسد رمزية الصراع الوحشي في الحياة، وفي الملاكم تتجسد تناقضات الكائن الذي يمر بتجربة هذا الصراع. الجندي الذي يُزجّ به إلى خط النار، يؤمن بشكل أعمى أنه سيعود سالما إلى أمه ليحكي عن بطولاته، ولا يتصور أبدا أن الطلقة الأولى في المعركة ستكون في رأسه هو بالذات. كذلك الملاكم، يؤمن أنه هو من سينتصر. دماغه السميك الجلد لا يسمح له بالتفكير بأن ضربة خصمه القاضية يمكن أن ترميه أرضا في الجولة الثالثة. آلية تفكيره تنطوي، بشكل غير واع، على شيء من السحر البدائي في تضخيم الذات على حساب تقزيم الخصم، مع استبعاده مَثل "تيجي تصيده يصيدك"، وطبعا لا مجال هنا لتأمل روحية فكرة "الآخر هو أنا"! الفنان، من المفترض أن يقوم بهذا الدور: الآخر هو أنا، العالم هو أنا!
بحكم الطاقة، الناعمة والعنيفة في آن، المبثوثة في كيان الفنان، فإن صراعه يدور في حلبة عمله الفني، في مستطيل أو مربع اللوحة إن كان رساما مصورا. فلم يعد وجهٌ جميل بابتسامة رائقة كوجه الموناليزا، بالنسبة للفنان اليوم، سوى كذبة لطيفة لا تُشبع توقه لتجسيد جمال وحشي متورم بكل أنواع الكدمات والتشوهات والبقع والدوائر والتكسّرات الجمالية التي يمكن قراءتها كيفما يريد الناظر، إنْ شكليا صرفا خُلوا من أي معنى، أو إحالتها إلى معامل الروح وتفاعلاتها الكيميائية الدراماتيكية حال قراءتها بشكل تعبيري أو رمزي أو تفسيرها اجتماعيا أو سياسيا... الخ. وعنف الفنان في تحطيم الشكل استنفد كل أنواع التجريب منذ بداية القرن العشرين بدءا من التكعيبيين وصولا إلى إحداث مزق بالمشرط، في القماشة المشدودة كالطبل على إطار، تحيل اللوحةَ إلى شفتي جرح مفتوح على رحم غامض، كما في أعمال المصور الإيطالي لوتشيو فونتانا. ناهيك عن دق المسامير في اللوحة (الألماني جينتر إيكار)، أو الدوس بالحذاء الملوث باللون على سطح اللوحة (الألماني بازيليست)، أو تمزيق اللوحات ونثرها على أرض المعرض كتجهيز فراغي يسخر من فكرة الرسم نفسها... الخ.







ليست التشويهات العقلانية الباردة في وجوه بيكاسو، ولا لوحة آندي وارهول التي طبع عليها صورة بطل الملاكمة الشهير محمد علي تستحضر في الذهن فكرة العنف أو توحي بوجه ملاكم مضروب، لكن مجموعة من البورتريهات الشخصية للمصور الإنجليزي فرانسيس بيكون تفعل ذلك، رغم أن الفنان لم يقصد، من قريب أو من بعيد، أن يتناول وجه ملاكم أو مضروب، اللهم إلا إذا كان يفكر في نفسه كملاكم مضروب، الأمر الذي كانه بمعنى ما.
لم يكن هذا الفنان متصالحا مع وجهه وشكله عموما: رأس صغير، وجنتان ناتئتان، عينان ضيقتان عائمتان في محجرين كبيرين، أنف ضخم، فم صغير منطو على عبوس! حوّل الفنان وجهَه البيضوي إلى ورم، كدمة رئيسية توالدت منها كدمات وانبعاجات وقروح لونية تطفح بأسىً رمادي، ولا فرصة للنظر إلى تلك التحريفات والتشويهات ككاريكاتور مضحك بل كمأسوي دام. إنه نوع من نزع الجلد عما تحته، فإذا بالأنسجة يتداخل بعضها في البعض، كجدائل شعر بعثرتها الفوضى: المحتقن في الرائق، الشحم في اللحم، الأزرق في الوردي والمضيء في المعتم.
المادة، أو اللحم، تحت يد هذا الفنان أصبح سائلا، هلاما يندلق في المكان كما يندلق لون على مسطح. كل دائرة أو كشطة لون أو سحجة أو مسحة عنيفة على سطح الصورة، يقابلها عنف غامض سبق أن مورس على الكيان الداخلي الذي صوّر وجهَه بهذا الحس. إنها لكمات القدر التي مورست على المضغة في الرحم قبل أن تنزلق إلى العالم، ولكمات العالم التي مورست على الهيكل النفسي للفنان بعد أن انفصل عن الرحم إلى أرض غربته النهائية، فكان رد فعل الفنان لكماتٍ موجهة إلى تلك المرآة القماش، يوجهها إلى وجهه هو بالذات ولكن بقفازات الفن، الناعمة والشرسة في آن، والتي تُدين في صمت أكثر مما تصرخ!

■



د.إيمان الصامت عروس
تونس

فلسفة الموت والخلود

وتأثيرها على الفعل المسرحي

قراءة في مسرحية «في مديح الموت» لعلي اليحياوي

إن تجربة الموت أو الفقدان بعد التعلق هي ما يهدد وجودنا النفسي، ويجعلنا أكثر هشاشة في مواجهة أعباء الحياة، فالخوف من الموت لا يحرمنا فقط من الاستمتاع بصفاء اللحظة، وراهنية الحدث، بل هو يجدد في تفكيرنا فكرة اللاعودة إلى حياة الوراء. وقد شكلت فكرة الموت والخلود ثنائية وجودية تنقل التعامل مع الواقع نحو لغة تستدعي إعادة التفكير في معنى الحياة ذاتها، لنتطرق هنا إلى المقاربة السيكولوجية التي تفسر أسباب خوف الإنسان من الموت، وذلك من خلال طرح مقاربة عكسية تتناول العلاقة بين الموت والخلود، حيث يصبح التفكير في الحياة وإدراك الميكانيزمات الوجودية لمختلف الأطروحات الفلسفية التي تناولت نهاية الحياة هي التي تحدد كيفيات تأمل الموت وطرق التعامل مع حتميته، ونركز على عدمية الوجود الإنساني بشكل لا منطقي، ليصبح الموت الذي لا يستطيع الإنسان السيطرة عليه أو تجنبه هو الهاجس الأكبر الذي يسيطر على مجمل تفكير الفلاسفة والفنانين، فرغم أن علاقة الإنسان بالموت هي علاقة أزلية إلا أنها أصبحت انعكاسا لمأساة الإنسان تنقل ضيقه وتعاسته وتبحث في كينونته المفقودة، هذا الإنسان الذي ينازع بشكل مستمر وسط عالم أنهكته الصراعات وحطمت كل الجوانب الإيتيقية والروحية فيه.

نطرح إذا من خلال هذا البحث جدل التعامل الفكري والوجودي مع واقعة الموت، حيث شكل الفن الواجهة التي تحاول التعامل مع الأزمات بمقاربات مختلفة تعتمد دراسة الواقع الوجودي ، فالفنان يواجه أزمات واقعه ويخفف من وطأتها على المجتمع بواسطة الفن الذي كان دائما حاضرا كبديل سيكولوجي ووجداني يرمم الذات الإنسانية. وهنا سنحاول التأكيد على أن معنى الحياة تجدده الفلسفة والمسرح وما تحطيم رهبة الموت وتجاوز جموده سوى محاولة لملامسة الحياة والواقع الذي يتطلب بدوره إعادة تفكير في الحياة والموت معا. لنستحضر في هذا البحث مسرحية «في مديح الموت» للمخرج التونسي علي اليحياوي كعمل مسرحي ينخرط في دائرة البحث الفلسفي ضمن طرح ميتافيزيقي يبحث في فلسفة الوجود وماهية الخلود في مواجهة حتمية الموت، بين الاختياري والالزامي، خاصة بعد انتشار فرضية «لا موت بعد اليوم» كظاهرة صحية والتعامل معها كواقع مرغوب ومرفوض في نفس الوقت ودراسة تأثيره وانعكاساته النفسية والاجتماعية والاقتصادية.

مشكلة البحث:

تتناول هذه الدراسة اشكالية العلاقة بين الموت والخلود في مراوحة بين الطرح الفلسفي الوجودي وبين المقاربة المسرحية وتأثير هذه العلاقة على الفكر الوجودي الإنساني في مواجهة تردي الراهن الفكري والمادي والسيكولوجي خاصة بعد هيمنة فكرة الموت لنطرح دور الفعل المسرحي في مجابهة مثل هذه الظواهر خاصة ما بعد جائحة الكورونا ضمن مقاربة ميتافيزيقية وجودية طرحتها مسرحية «في مديح الموت» للبحث في فلسفة الوجود وماهية الخلود ودوره في مواجهة حتمية الموت.

فرضيّات البحث:

انطلق هذا البحث من مجموعة من الأسئلة والفرضيات وهي: كيف تعاملت الفلسفة مع ثنائية الحياة الموت ؟ كيف فكرت في حتمية الموت؟ كيف أثرت الميتافيزيقا على أجوبة الفلاسفة حول الموت والخلود؟ كيف واجه المفكرون قلق الموت والخوف منه؟ كيف تعامل الفن المسرحي مع ظاهرة الموت ؟ ماهي تأثيراتها على الفرد؟ كيف تحول الخلود إلى مواجهة لحتمية الموت في مسرحية في مديح الموت؟

أهداف البحث:

من أهم أهداف هذا البحث طرح التعامل الفلسفي مع ثنائية الحياة الموت وكيفية تأمل الحياة وتأمل الموت وتأثير ذلك على القلق الوجودي والخوف القهري من الموت وتأثيره على التعامل مع فكرة حتمية الموت وأهميته في فهمم معنى الخلود ومعنى الحياة. والتأكيد على دور الفن المسرحي ومسرحية في مديح الموت



صورة المعلقة الإشهارية لمسرحية في مديح الموت إخراج علي اليحياوي، ٢٠٢١

في التعامل مع هذه الظاهرة ومواجهة انعكاساتها وتأثيراتها من خلال الخلود .

٢. التمثلات الفلسفية للموت

٢,١ ميشال فوكو ونبوة موت الإنسان

طرح ميشال فوكو فكرة موت الإنسان وانتفائه بالرجوع إلى مقاربته النقدية للنزعة الإنسانية التي تلغي الذات الإنسانية الفاعلة والمبدعة في مجال المعرفة ، حيث تصدى الى مفهوم الإنسان معتبرا أنه ظرفي وعابر في نشأته وفي معارفه. فمشروع فوكو الفكري والفلسفي هو أساسا هدم دعائم النزعة الإنسانية «من أجل بلورة مشروعه الفكري الذي يتحقق تحت شعار موت الإنسان واختفائه» .

فالنزعة الإنسانية التي تناولها فوكو ترتكز أساسا على العلوم الإنسانية التي انتهى حضور الإنسان فيها بقدر ما أصبح الحضور الحقيقي والطاغي هو الخطاب الرسمي والمستثمر للمعرفة، معتبرا أن النزعة الإنسانية هي في حد ذاتها ميراث ثقيل وجب التحرر منه وتجاوزه، حيث أن هذه الجذور الأركيولوجية للعلوم الإنسانية تقودنا إلى نبوة الموت التي طرحها ميشال فوكو، وهي ليست موتا بيولوجيا جسديا بقدر ما هي موت وانتفاء للذات المتعالية ، مستندا في ذلك إلى الفكر النيتشي الذي يعتبر أول من هدم ركائز الفكر الحديث حيث «أن ما يبشر به فكر نيتشه.. هو نهاية قاتلة، إنه انفجار وجه الإنسان في الضحك، وعودة الأقنعة، إنه تبعثر مجرى الزمن العميق الذي كان يشعر أنه يحمله والذي كان يحس بضغطه في كينونة الأشياء بالذات» . وقد دعت فلسفة نيتشه المفتوحة بدورها على التأويل، إلى الانقلاب على الذات وتجاوزها معتبرا أن إنسانه المتفوق هو الذي يؤمن بضرورة هدم الاخلاق والانطلاق نحو إرادة القوة، لأن الإنسان إذا فقد قوته وتفوقه يصبح هو الإنسان الاخير.

فالإنسان من حيث هو فكرة مركزية ولدت مع كانط، وتأسست حولها العلوم الإنسانية قد انتهى وتلاشى لتحل محله مجموعة معقدة من العلاقات، ليضعنا فوكو أمام نبوءة موت الإنسان، ليس الموت الجسدي الذي هو مصيره المحتوم، بل هي حقيقة يتعايش معها الإنسان خصوصا مع تفاقم أمراض العصر والأوبئة التي تهدد حياة البشر وتجعله في صراع مع فكرة الموت . وهو نقد يتوجه أساسا إلى مفهوم الإنسان ذاته من أجل استئصال جذوره من الثقافة والمعرفة، للتعجيل بإعلان انتهاء زمنه، فموت الإنسان الذي أعلن عنه فوكو هو «الإنسان الواعي والمسؤول والمالك لزمام أمره، والفاعل في تاريخه بفعل تضافر إرادته والإمكانيات التي توفرها علومه، إنسان الطموح والحقوق والواجبات» .

إن المقاربة الاستعارية لمصطلح الموت التي طرحها فوكو هي تنبأ بموت من نوع آخر، حيث يؤكد من خلالها على اقتراب نهاية الإنسان باعتباره مجرد اختراع يسهل الاستغناء عنه وتجاوز زمنية استعماله، وقد ربط هذه النزعة بالعلوم الإنسانية التي ساهمت في تشكل مفهوم جديد للإنسان، «فالإنسان اختراع تظهر أركيولوجيا فكرنا بسهولة حداثة عهده وربما نهايته القريبة» ، هذا الإنسان اعتبره فوكو اختراع حديث العهد، يمكن تجاوزه عند تجديد المعرفة والانعطاف بها نحو بعد تفكيري آخر ، يؤكد من خلاله حداثة هذا الكائن الإنساني الذي تؤطره ابيستيمية المعرفة وتَجدّد الفضاء الثقافي الذي يحتويه، فهو يرى أن الموت هو بوابة الخلاص الزمنية نحو ولادة إنسان جديد خاصة وأن الدعوة للتخلي عن النزعة الإنسانية لا تعني أكثر من دعوة الى إلغاء الإنسان ككيان ميتافيزيقي ووهمي يقر بأن «تيار فلسفة موت الإنسان هو مجرد مشروع فلسفي جديد» .

حاول ميشال فوكو انزال الإنسان من عرشه باعتباره لم يعد محط اهتمام، فبعد أن كان إنسان الحداثة هو «الإنسان كوعي وإرادة، العقل والعقلانية المتطورة، التاريخ والتقدم، الامكانيات الواقعية للتحرر» ، أصبح في نظر فوكو إنسانا مستلبا مخترقا من قبل تطورات وتجديدات لم تعد النزعة الإنسانية قادرة على مواجهتها. فبدل التعامل مع الإنسان المنتج والفاعل، أصبحت تطغى عليه نسقية الذات، وبدل الإنسان الواعي والفاعل والمسؤول يسيطر على الفرد الخطاب الغامض للاشعور، وبدل الإنسان العالم والباحث تحولت المعرفة إلى مجرد سياق بدون ذات.

يهاجم فوكو الذات الإنسانية من الداخل ويهز كيانها الذاتي والوجودي ، ويكشف عن هشاشة إنسانيتها من خلال نظرة سوداوية مفرغة من أي أمل في الحياة، حيث تمثل هذه النظرة ردا قاسيا على قساوة ما آلت إليه النزعة الإنسانية، فالإنسان بالنسبة له يعاني من حالة من الخمول وانعدام الرغبة في الفعل، وهو عاجز عن فهم وتحليل طبيعة الحياة البشرية لذلك يلتجأ إلى حلول واهمة يغطي بها عجزه، وبالتالي فإن فناءه أسلم من بقائه، ليعتبر بذلك «أن التفكير لم يعد ممكنا في أيامنا هذه، إلا داخل الفراغ الذي يخلفه اختفاء الإنسان» ، بما هو اختفاء رمزي وموت معرفي مبني على الأساس النظري لمشروع فوكو الفلسفي، ليستخلص «أن العلوم الإنسانية تطابق لحظة معينة من تاريخ معرفتنا، ومن الممكن جدا أن يمحى الإنسان كموضوع للمعرفة كما يمحو الماء صورة مرسومة على رمل شاطيء البحر» .

٢,٢ الموت عند هيدغير انتقال الى كينونة لم تعد هناك

قام هيدغير بزحزحة الغطاء الميتافيزيقي عن فكرة الموت لينظر إليه كمجرد موجود فينومينولوجي يتعامل معه بمقارباته الوجودية والفلسفية عن الكينونة والزمان، حيث ترتبط مشكلة الموت عنده بكيفية إدراك وجود الموجود الإنسانى الكلي عبر هذا الما ليس بعد، ففي «الموجود الإنساني يوجد دائما شيء لم يتحقق بعد، يعبر عن الامكانية التي لم تصبح بعد واقعا فعليا، فالتركيب الأساسي للموجود الإنساني يدل باستمرار على أنه لم يتخذ شكلا أو صورة نهائية» ، والموت بالنسبة لهيدغير هو مسلك من مسالك كلية الوجود الإنساني، وهو الإمكانية المتاحة للإحاطة الأنطولوجية بالوجود، فالوجود هناك في بعد آخر نحو الموت هو ذلك البعد المتناهي من الآنية، أو الما ليس بعد، بما هو الإمكانية الوحيدة التي تهدّد الإنسان في كل لحظة من الحياة، وتجعله إنسانا مهموما، خاصة وأن الموت يفقد الكينونة إمكانيات الوجود، وعدم معرفة ساعة الموت يعني انفتاح هذه الامكانيات ضمن هذا الوجود، ليصبح «الموت إمكانية كينونة ... هو إمكانية كونه يمكن ألا يكون هناك مرة أخرى» ، إنه العدم الذي يؤسس لاستحالة كل إمكانية في الوجود.

إن المشروع الوجودي للإنسان حسب هيدغير، هو أن هذا الكائن يوجد كي يموت، حتى أن الكينونة لا تستطيع أن تتجاوز هذه الإمكانية النهائية للموت، باعتبار «ان بلوغ تمام الدازاين في الموت هو في الوقت نفسه فقدان كينونة الهناك. فالانتقال الى كينونة لم - تعد- هناك يجرد الدازين بالتحديد من إمكانية أن يجرب هذا الانتقال وأن يفهمه» ، خاصة وأن الموت في هذا الوجود هو صاحب مكان، وأن الكائن البشري بما هو الدازاين هو مجرد زائر مؤقت وموته هو أول احتمال وجودي له.


مقتطفات من مسرحية "في مديح الموت" إخراج علي البجاوي ٢٠٢١


مقتطفات من مسرحية "في مديح الموت" إخراج علي اليحياوي ٢٠٢١

إن فلسفة هيدغير هي قفزة نوعية للفكر المعاصر التي تتناول مسألة الكينونة والوجود الإنساني، في قطبي الموت والحياة، حيث يرى هيدغير أن العالم الحديث قد نسي اللحظات الاخيرة من حياة البشرية التي تجاوزها الموت وتمرد عليها منذ البداية، معتبرا أن الإنسان هو مجرد مقيم مؤقت في هذا الوجود وأن موطنه الأصلي هو الموت الذي يقودنا نحو عدمية الوجود الإنساني، فالموت هو «انقلاب كائن من نمط كينونة الدازين (أو الحياة) الى كينونة لم تعد هناك. إن نهاية الكائن من حيث هو دازاين هي بداية هذا الكائن من حيث هو مجرد شيء قائم» ، ليصبح هذا الموت الذي لا يستطيع الإنسان السيطرة عليه أو تجنبه هو الهاجس الأكبر الذي يشكل صدمة الكينونة عند الإنسان ، الناتجة عن القلق والخوف من هذه التجربة الوجودية التي تقذف بالإنسان في وجود آخر، وهو القلق الذي ينشأ من الانغماس في علاقة زمانية مؤقتة، هذا القلق الوجودي يشكل «موقف هيدجر باعتباره رد فعل إزاء النظرة المعتادة للموت باعتباره شيئا غير إنساني بمعنى أنه خارج الوجود الإنساني» .

يعتبر هيدجير من الفلاسفة الذين استعانوا بالشعر للتعبير عن معنى الوجود، ليصبح الشعر هو المجال الذي يطوّق الوجود ويعبّر عن كينونة الإنسان ضمن مقاربات أنطولوجية تأسست على فكرة أننا جئنا إلى هذه الحياة لنموت، فالموت «ينبغي أن يفهم بوصفه حدثا وشيكا يصادفنا كما العالم الذي يحيط بنا» ، ففي هذا الوجود، الإنسان مهدد بالفناء في كل لحظة، باعتبار أن الموت يعيش معه وكأنه هويته التي ينتشلها اللاوجود. فالموت ليس وجودا خارجا عن الموجود الإنساني، «وإنما يواجهه باستمرار ما دام موجودا، وهو يعبر عن ذلك الموجود نفسه وإن لم يكن في حالة انتهاء تعبر عن البنية الكلية لها» .

فالتساؤل حول المعنى الوجودي للموت ومتى وكيف يأتي هي أسئلة ترتبط أساسا بالطابع الميتافيزيقي للموت الذي «يقبع خارج الميدان الخاص بتحليل وجوداني للموت» ، فلا يرتبط بالفهم الصوري للوجود بقدر ما يسائل الماورائيات من جهة، وهو واقعاني من جهة أخرى لكونه يتساءل حول مصير الدازاين المقذوف به في هذا العالم، وهو ما يفترض حسب هيدغير «فهما ليس فقط لطابع الكينونة الذي من شأنه الموت، بل انطولوجيا الكل الذي يؤلفه الكائن في جملته والتوضيح الانطولوجي للشر والسلبية بعامة على وجه الخصوص» ، فانتهاء الوجود الإنساني هو الذهاب خارج العالم ، أن نخسر كينونتنا في هذا العالم من منطلق أن البنية الوجودية والأنطولوجية للكينونة هي أساس كل أنواع الوجود الأخرى.

وقد غازل هيدغر الموت وتفنن في تأمله وتحليله، ليقدم لنا في تحليلاته الأنطولوجية صورة فنية استيتيقية عن الموت وعن التعامل معه كمجرد موجود فينومينولوجي، فهو يتعامل مع الفلسفة كأنطولوجيا فينومينولوجية ترتكز أساسا على تأويلات الكينونة، وبالتالي فإن التعامل الموضوعي مع الموت يحيلنا إلى نوع من «التحديد الأنطولوجي لكلية الدازاين» الذي يحدد وجوده بذاته كاحتمالية وجودية ذاتية لأن الموت ليس مجرد ظاهرة بيولوجية جسدية بل هو تجربة ذاتية حية، قابعة داخل الوجود الإنساني الذاتي. وقد «افضت تأملاتنا في الأجل والنهاية والكلية الى ضرورة أن نتناول ظاهرة الموت بما هو كينونة نحو النهاية انطلاقا من الهيئة الأساسية للدازين» لكنه في النهاية ومهما تفاعلنا معه بطرق فلسفية وجودية يبقى موتا ينهي قصة الدازاين والحياة.

٣,٢ إمكانية الموت بين التأجيل والتأكيد عند سارتر

يعتبر جون بول سارتر رائد التيار الوجودي وقد صور الموت في قالب وجودي بوصفه مشكلة جزئية من مشاكل الوجود حيث «ان الرؤية الوجودية للموت تتضمن المغزى الخاص الذي يتخذه الموت بالنسبة للإنسان الذي يعرف وحده من بين المخلوقات الحية جميعا، أن عليه أن يموت « ، وأن بقاءه في هذا العالم نسبي ومؤقت، إلا أن هذه الحتمية تبقى غير مرغوب فيها، فهو يرى أن الموت لا يعطي معنى للحياة بقدر ما يحرمنا منها ويفقدها المعنى الوجودي الذي كانت تكتسبه وتتميز به. وقد سعى سارتر إلى البحث عن سبيل يدافع به عن وجود الإنسان وقوته وحريته وحقه في البقاء من خلال تأجيل فكرة الحياة والموت ، فغالبا ما يؤدي الخوف من الموت إلى الرغبة المفرطة في تأجيله وفي إطالة مدى الحياة التي تمضي ونحن نتظاهر أننا لن نموت، فالحياة «تقرر معناها هي نفسها، لأنها دائما في تأجيل، وتمتلك من حيث ماهيتها قدرة على النقد الذاتي والتحول الذاتي تجعلها تتحدد بأنها ما ليس بعد، أو أنها إذا شئنا تشبه تغييرا لما هو قائم» . هذه الرغبة في تأجيل الموت هي مسألة طرحها أيضا ديكارت الذي اعتبر أن العلوم قادرة على السمو بالجسد الإنساني لرفض الموت وتأجيله حيث «كان الهدف المراوغ الذي سعى إليه في حياته هو قهر الموت، لا في النفس وحدها، بل في الجسم أيضا» ، فقد كان مقتنعا بإمكانية تمديد حياة البشر وتأجيل الموت إلى أمد غير محدد.

يعتبر سارتر أن الموت واقعة لها خصوصيتها الوجودية مثل لحظة الميلاد، «إنه يأتي إلينا من الخارج ويحولنا إلى الخارج، وفي الحق إنه لا يتميز عن الميلاد، والهوية بين الميلاد والموت هي ما نسميه باسم الوقائعية» التي تحدد لنا قيود الوجود ومنافذ اللاوجود، فيتجاوز الموت حدود المطلق الوجودي نحو التعالي الإنساني، حيث يمارس سارتر نوعا من التأمل الفينومونولوجي، مستخدما منهجا تحرريا يحاول من خلاله إيقاظ الطاقات الراكدة التي يمكن أن يهدرها الموت، لذلك فإنه « حتى إذا كان الموت ممرا يفضي إلى مطلق لا إنساني فإنه لا يمكن أن يعتبر نافذة تطل على المطلق ، فالموت إنما يحدثنا عن أنفسنا فقط بل إنه يقوم بذلك في الإطار الإنساني فحسب» ، وخلافا لذلك فإن الإنسان بالنسبة له يبقى في صيرورة دائمة.

صور سارتر الموت في قالب وجودي يقذفنا نحو العدم، هذا العدم الذي لا يمكن أن يبرز في العالم إلا عن طريق الوجود واللاوجود، فاللاوجود «يتضمن لاحقية منطقية من جانب العدم على الوجود لأنه هو الموجود الموضوع .. والمنفي فيما بعد» ، وهي إحالة إلى لاحقية زمنية مؤجلة، تؤجل استمرارية الحياة في امتداد زمنيتها ، وتؤجل لحظية الموت في فجئيته، «فالموت يعبر عما ليس بعد سيكونه الموجود الإنسانى ويرتبط به ما بقى حياً، وهو نوع من الاعتقاد الدائم الذى يجعله يسعى نحو تحقيق إمكاناته» . فالإنسان يحقق ذاته من خلال تحقيق الإمكانيات، إلا أن الموت يؤدي إلى القضاء على كل فعل وهو بالتالي قضاء على الإمكانيات، فنهاية الحياة عند سارتر تحمل معنى انتهاء الإمكانيات وبلوغها النضج والاكتمال، حيث يؤكد أن الموت ليس مجرد إمكانية « وإنما هو الإحباط المحتمل دائما لما هو ممكن بالنسبة لي والذي يقع خارج نطاق إمكانياتي. وإذا لم يكن يوم وساعة موتي محددين بمعرفتي وإنما من خلال سياقات الكون فليس بمقدورنا أن نقول أن الموت يمنح معنى للحياة ذلك أن المعنى يأتي فحسب من خلال الذاتية، ولأن الموت لا يضرب جذوره في حريتنا فليس بمقدوره إلا أن يحرم الحياة من كل معنى.»

إن احتمالية الموت عند سارتر تقبع خارج الممكن والإمكانية، إنها هروب من المكان والزمن في وقت غير محدد وغير منتظر، ويترتب عن هذا التصور السارتري «أن تكون الحياة هي مجرد الهرب من الماضى، ولا يمكن أن يكون لها أى هدف آخر. فهى لا تستطيع أن تصل إلى مكان ما بالتحديد لأنها لا تستطيع أن تصل، ولا تستطيع إلا أن تواصل» ، فعلاقة التأجيل بين الحياة والموت ترتبط بحتمية مسار الوجود الإنساني نحو التناهي «فالوجود الإنساني يعرف بأنه وجود نحو الموت وبقدر ما يتخذ الوجود الإنساني قراره لصالح توجهه نحو الموت فإنه يحقق الحرية نحو حدث الموت، ويشكل ذاته ككل عبر الاختيار الحر للتناهي» ، ليصبح الموت بالنسبة لسارتر لحظة وجودية مطلقة كحرية الإنسان الذي يتعالى على التجربة الحياتية بواسطة فعل الحرية الذي يمكنه من اختيار ما يريد أن يكون عليه، فالإنسان عند سارتر حر حرية مطلقة ما دام يرفض تقبل تأثيرات التجربة الحياتية تقبلا تلقائيا، لأن الوجود عنده متماه مع الاختيار، والحياة ليست معطاة بشكل قبلي وتلقائي، بل الإنسان هو من يسهم في تحقيقها وتشكيل إمكانياتها، إلا أن هذه الحرية لا تمتد جذورها إلى لحظة الموت التي يعي بها ويعرف حتميتها لكنها تبقى غير محددة لا زمنيا ولا مكانيا ، «هذه اللحظة الأخيرة، يمكننا أن نستعد لها على نحو يجعل منها قرارا عميقا لمعنى حياتنا، ولكن هذا الافتراض لا يعمل حسابا لأن الموت يأتي عندما يشاء لا عندما نريد» ، فهو الذي يختار نهايته ويحدد زمنيته.

٤,٢ ميشيل دي مونتاني... التفلسف تعلم للموت

يعتبر ميشيل دي مونتاني أن التفكير في الموت هو خاصة فلسفية حيث يعرّف الفلسفة والتفلسف بكونها تعلم للموت، فأن «يتفلسف المرء يعني أن يعرف كيف يموت» ، وفي نفس السياق أكد هولباخ في كتابه نظام الطبيعة أن الفلسفة يمكن أن تعرف على النحو السليم بوصفها تأملا للموت» ، وأن الخوف من الموت هو

يطرح هذا العمل مقاربة عكسية للطرح الوجودي في علاقة بالموت ليتحول بنا من مساءلة الموت والخوف منه إلى مساءلة الخلود.

العدو الحقيقي الذي يتعين قهره ومواجهته من خلال الفكر والتأمل « إذ علينا أن نجعل ما هو حتمي مألوفا لدى نفوسنا ونواجه الموت بهدوء ، والأمر الأساسي هو ألا ندعه يفسد متعة الحياة ، فالخوف من الموت هو العدو الوحيد الحقيقي الذي يتعين قهره» ، وهو ما سبق أن عارضه سبينوزا بقوله أن جوهر الإنسان يكمن في تأمله للحياة وليس للموت، حيث دعى الإنسان ضمن نزعة تفاؤلية تدعونا إلى الأبتهاج والتمتع بالحياة طالما أنها مازالت مستمرة وأن نكافح من أجل التحرر من فكرة الموت.

إن خوف ميشيل دي مونتاني من الموت جعله يتساءل عن كيفيات العيش من خلال طرح سؤال «كيف تعاش الحياة»، وقد كان خوفه مبنيا أساسا على تجارب شخصية وفواجع واقعية عايشها وتأثر بها، إلى درجة تحويله الى إحساس وسواسي باقتراب الموت وإلى نوع من أنواع القلق المرضي الذي يسيطر على تفكير الفرد، حيث أن وسواس الخوف من الموت أو ما يعبر عنه بالثانتوفوبيا هو القلق غير الطبيعي والفزع والخوف من فكرة الموت ومن التعامل مع الخسارة. فالفلاسفة غالبا ما يخافون من الموت بل ويجدون صعوبة في مغادرة هذه الدنيا التي لطالما تمتعوا بقدرتهم على السيطرة على أفكارها والتحكم فيها.

لم يستطع مونتاني تخليص نفسه من هذه الفكرة، بل لم يرغب في ذلك، حيث يقول «دعونا لا نفكر في شيء أكثر من الموت... دعونا نصوره في كل لحظة في خيالنا بكل جوانبه» ، وهو ما جعله ينتقل بفكرة الموت من شيء مجرد إلى واقع ملموس يهابه ويفكر فيه باستمرار ليتخلص تدريجيا من القلق المصاحب للخوف من الموت فصارت عبارة «لا تقلق من الموت» أكثر إجابات مونتاني عن سؤال كيف تعاش الحياة، أصالة وتحريرا لنفسه.

غيّر ميشيل دي مونتاني نظرته إلى الموت وطريقة التعامل معه والتفكير فيه حيث أصبح «يرفض النظر إلى الموت على أنه بداية لحياة أخرى، ويرفض أيضا فكرة تقمص الجسد وقد قدم نقدا واضحا لفكرة الخلود التي تحدث عنها أفلاطون» ، بأن يذكر نفسه دائما بأنه في أي لحظة قد يموت ، لتدخل الروح عالم النقاء والراحة والأبدية، أي خلود النفس التي تتجاوز قلقها نحو المعرفة والاستعداد معتبرا أنه «لو تصفحت صور موتك بتواتر كاف فلا يمكن أن تفاجأ به، فمعرفتك بمدى جودة استعدادك له لا بد أن تحررك وتجعلك تعيش بلا مخاوف» ، رغم أن هذه الفكرة أثرت عكسيا عليه وزادت من مخاوفه، ليحول الموت من حالة ترقب وقلق إلى حالة استعداد تكسبه نوعا من الخلود من منطلق أن التصالح مع حتمية الموت وقبوله يساعد على الحياة ويعطي شعورا بالسلام، فمونتاني يدعو إلى أن نكون حاضرين للموت، وهو «لم ير الموت على أنه





مقتطفات من مسرحية «في مديح الموت» إخراج علي اليحياوي ٢٠٢١

آخر فعل يفعله الإنسان بل نظر اليه على أنه يقظة حتمية مترافقة مع هدوء وقبول تام» ، يثير تساؤلات حول طبيعة ومعنى الحياة، وأسباب المعاناة والموت، فالموت في نظره ليس مجرد فكرة بل هو حقيقة لا يمكن التخلص منها أو تجاهلها، وقد كان الاستعداد له والتجرد من مخاوفه « تدريبا جديدا له، سيطر على روتينه اليومي وأعطاه من خلال الكتابة شكلا من أشكال الخلود» . فقبول الموت هو قبول الحياة ، وتعلم الموت هو تعلم الحياة، والطريق إلى مسارات هذا التعلم يبدأ بنمط الأفكار وانعكاساتها على الحياة اليومية، وما فيها من سعي لاكتشاف للذات والبحث عن الجمال في الوجود الذي يعطي معنى للحياة، «فلا يوجد شيء سيء في الحياة بالنسبة للإنسان الذي اعتنق حقيقة أن حرمانه من الحياة ليس شيئا سيئا» .

٣. المقاربة الميتافيزيقية للخلود في مواجهة حتمية الموت في مسرحية «في مديح الموت»

مسرحية «في مديح الموت» للمخرج التونسي علي اليحياوي تأليف رضا بوقديدة عن اقتباس لرواية «انقطاعات الموت» للروائي البرتغالي «خوسيه ساراماغو، تمثيل كمال العلاوي، عواطف العبيدي، محمد الطاهر خيرات، حمزة بن عون، أمينة الدشراوي، أسامة حنائني، علي قيّاد، رياض الرّحموني، عبد السلام الحميدي، عمر الجمل، أنور بن عمارة وهيفاء الكامل، وهو عمل من انتاج مركز الفنون الدرامية والرّكحية بتطاوين سنة ٢٠٢١.

يطرح هذا العمل مقاربة عكسية للطرح الوجودي في علاقة بالموت ليتحول بنا من مساءلة الموت والخوف منه إلى مساءلة الخلود والتخوف من انعكاساته، ومن لانهائية النعيم الحياتي إلى مواجهة نقمة سيكولوجية وسوسيولوجية وعقائدية واقتصادية، فالخوف من الموت لا يحرمنا فقط من الاستمتاع بصفاء اللحظة، وراهنية الحدث، بل هو يجدد في تفكيرنا فكرة اللاعودة إلى حياة الوراء.

استلهم المخرج علي اليحياوي فكرة هذا العمل من حالة الحجر الصحي في فترة الجائحة وانتشار رائحة الموت في كل أرجاء العالم، ليصبح القلق من الموت حالة وجودية شائعة، كما استند على رواية انقطاعات الموت للروائي البرتغالي «خوسيه ساراماغو، التي سبق أن طرحت فجئية اختفاء الموت من الوجود، ليتحول الخلود إلى مصير حتمي جماعي، ساهم في نشر الفرحة والنشوة الوجودية بأزلية البقاء، التي سرعان ما تحولت إلى كابوس يهدد الكيان الإنساني، لتتحول الحياة إلى جحيم من الخوف والقلق، انعكس سلبا على السير الطبيعي للحياة في المجتمع.

انطلق علي اليحياوي من فرضية تساؤلية، ماذا لو انقطع الموت عن القيام بدوره، فكيف ستكون حياتنا؟ ليتمخض عن هذا التساؤل مسرحية «في مديح الموت» بطابعها الفلسفي الفكري الذي ينخرط ضمن دائرة البحث الفلسفي الوجودي، فهذا العمل يطرح حيز الوجود الإنساني ورغبته في الاستيطان ضمن لذة الحياة دون الاحتراق بفناء الموت، ليصبح هذا الوجود الإنساني مسكونا بالانتصار للخلود والبقاء في هذه الحياة ، إلى لا نهائية الانتماء وميتافيزيقية الرغبة التي تجاوزت المفروض والعادي نحو مقاربة فانتازية سحرية انقلب على اثرها الوجود الواقعي ليتحول الخلود الى نوع من البقاء الرمزي الذي ينتقد حتمية الموت والزوال ويستبدلها باستمرارية الحياة اللامتناهية، لتخلق فوضى حسية وجودية غيرت نمط الحياة العادي نحو تداخل الأوضاع الحياتية واختلال مسارات تنظيمها.

إن تجربة الموت أو الفقدان بعد التعلق هي ما يهدد الوجود النفسي، ويجعلنا أكثر هشاشة في مواجهة أعباء الحياة. ليتطرق هذا العرض إلى المقاربة السيكولوجية التي تفسر أسباب خوف الإنسان من الموت، فالخوف من الموت لا يحرمنا فقط من الاستمتاع بصفاء اللحظة، وراهنية الحدث، بل هو يجدد في تفكيرنا فكرة اللاعودة إلى الحياة ، لأن «الخوف من الموت هو خوف من الإبادة أو المحق التام وفقد الذاتية، هو خوف من انسحاب الفناء على تلك الأنية المعينة التي يمتلكها الفرد» ، لتغيب الذات وتنمحي. وبالتالي فإن المشكلة التي يثيرها الموت من خلال هذا العمل هي مشكلة التنازع بين إرادة البقاء وحتمية الموت، ليتحول انفعال الخوف من تجربة ذاتية إلى حالة جماعية، حيث «أن الخوف من الموت ليس بعرض إلا لمن يدري ما هو الموت على الحقيقة، أو لأنه يظن أن بدنه إذا انحل وبطل تركيبه، فقد انحلت ذاته وبطلت نفسه بطلان عدم ودثور» .

تسعى هذه المسرحية إذا إلى تدريب المتلقي على التخلص من مشاعر الرهبة والخوف من الموت كنوع من التعالي النفسي على الحياة من خلال تأمل استمرارية وأبدية الحياة وهو ما سبق أن طرحه دي مونتاني وهولباخ عندما اعتبرا أن التفلسف هو تأمل وتفكير في الموت ، وقد حاول المخرج علي اليحياوي هنا تفعيل هذا التأمل من خلال حالة الانفصال التي طرحها، وهو انفصال وتجرد من الموت قاده إلى طرح فرضية الخلود، سواء من خلال المراوحات الضوئية بين العتمة والنور أو من خلال التشكيلات الجسدية للممثلين التي تراوح بين التشخيص الإنساني الواقعي المتشبث بالحياة وبين الجسد المجرد من الحياة ومن الشكل. وقد ساهم عكس علاقة الفرد بالموت بعلاقته بعدم الموت في خلق صدمة ذهنية خلخلت الكيان الوجودي للإنسان، وجعلته يعيد التفكير والتأمل في الموت .

إن انهيار الواقع النفسي للأفراد هو بالأساس خوف ناتج «عن تصور رهبة الهوة التي سوف يغيب فيها الإنسان عند موته، وهي الهوة الفارغة أبدا أمامه» ، فالإنسان بطبعه يخاف من الفراغ، والوعي بالفراغ هو الوجه الآخر للصمت المعبر الذي يصل إلى حد التأثير السلبي، هي بالتالي مفارقة بين المكان وما هو كائن فيه، بين ترهل الزمن في جسديته وتألق الذات البشرية في انبثاقها نحو الحياة، حيث يعتبر فوكو أن «التفكير لم يعد ممكنا في أيامنا هذه، إلا داخل الفراغ الذي يخلفه اختفاء الإنسان» ، ليصبح الموت شخصية حاضرة بالغياب، فتفقد الحياة نشوتها ويسيطر تأثير الموت على العقل، ويغدو صمت المكان أعمق من ثرثرة الحياة، «فالقلق الذي يدمر الذات هنا هو الخوف من أن يؤدي خروجنا من دوامة الصيرورة، إلى موت الوعي أيضا، وحينها سنقف أمام الحقيقة وجها لوجه، ونحن في حالة عمى العالم» ، لأن فقدان الوعي والفكر يحرمنا من التأمل والتفكير.

يطرح هذا العمل إشكالية الوجود الإنساني وعلاقة الإنسان بالموت والحياة، من خلال مقاربة عكسية تحول الخوف من الموت إلى خوف من عدم الموت، وتحول انقطاع الحياة إلى انقطاع للموت باعتباره الوجه الخلفي للحياة، كمقاربة للسيكولوجيا العكسية التي تفسر علاقة الإنسان بالموت من خلال قانون العلاقة العكسية بينه وبين الخلود، مما يجعل العلاقة بينهما متغايرة طبقا لحجم تأثير الخلود على الحياة البشرية وكيفية فهم متغيراتها الراهنة المرتبطة بالوضعية الأبدية، وهنا يصبح الواقع المتوقع حصوله منعدم الحصول، ليتجلى هذا العرض كمقاربة نقدية تجمع أساسا بين السيكولوجي والسوسيولوجي، الذاتي والجماعي، المخفي والظاهر، تضع الفرد في وعي مستمر للتعايش مع الأزمة، أزمة الموت، من خلال أنسنة الوعي الفردي لتحقيق وعي جماعي شامل، لتتماهى قوانين فهم الوجود الواقعي مع القواعد الاجرائية التي حاولت المجموعة الاجتماعية والسياسية اتخاذها وخاصة فيما يتعلق بحذف المهن الصحية التي شكلت في فترة الجائحة العمود الفقري لاستمرارية الحياة.

كما تطرح هذه المسرحية علاقة تقابل بين الزمان اللامحدد والمكان المحدد، فالزمن هنا هو امتداد في الأبدية يلغي الموت مقابل الاستمرارية اللامتناهية للحياة، في المقابل فإن المكان محدد جدا لأن خاصية الخلود لا تشمل إلا البلد الذي تنتمي إليه شخصيات المسرحية، وهو ما دفعهم إلى إنشاء مافيا تساعدهم على الموت بتهريبهم خارج حدود بلدهم بعد أن استحال الموت داخل حدوده، ليتحول الموت من حالة الزامية غير محددة زمنيا، إلى حالة اختيارية محددة مكانيا وزمنيا، أي بإمكان الفرد أن يختار نهايته بإرادته، لكن بطرق غير شرعية.

هذا الاختيار في التعامل مع مسألة الموت يعيد طرح السؤال الوجودي لعلاقة الرهبة بين الإنسان والموت وكيفية تحويل الخوف إلى اشتياق وتمني ورغبة. وهنا يصبح مديح الموت مقاربة مجازية مسكونة بالانتصار لفكرة الخلود أمام هيمنة الموت الرمزي الذي يسببه هذا الخلود ويتحول على الركح إلى مقاربة درامية ساخرة تقترب في واقعيتها من الحفر في الذاكرة الإنسانية، بقدر ما تتجاوزها نحو الفانتازيا السحرية العجائبية في تشكلات متحولة بين اللفظي والبصري والإيحائي وفي استحضار لشخصيات رمزية شكلت حلقة وصل بين الأحداث. ليقودنا هذا العمل إلى رحلة باطنية تخيلية، تحاول أن تنسج معالجة تأويلية للواقع لا تتوقف عند حدود المرئي بل تتعداه لتخاطب هذا الما بعد، لتحيله إلى ذهنية التأويل وشمولية الخطاب الفني الإبداعي الذي يتجسد من خلاله المفهوم الحقيقي للخلود.

فرغم أن واقعية الطرح تحيلنا إلى أن الخلود هو مجرد أكذوبة كهنوتية يتعين تجاوزها وانكارها ، إلا أن المقاربة الدرامية للعرض حولته إلى تجربة حياتية تحقق مبدأ وحدة الوجود، ومن هنا يتحول الشعور بالخلود إلى تأكيد على أنه في هذا الكون اللامتناهي لا سيطرة ولا وجود للموت. فالخلود هو المقاربة التي استخدمها المخرج لتحقيق حياة أفضل في إطار مزعوم من الحرية والسعادة، لدعم الأمل في الخلود عن طريق العقل الطبيعي، أو تحويل فكرة الخلود من طرح ميتافيزيقي إلى حقيقة واقعية، وهي ليست طرحا فلسفيا يسعى للتأكيد أو التشكيك أو النفي بقدر ما هي مقاربة عكسية لمسألة الخوف الوجودي من الموت، لينقلب هنا إلى خوف وجودي من استمرارية الحياة التي يعتبر تأملها والتفكير فيها المهمة السامية للإنسان.

إن المهمة الأساسية للخلود هي زعزعة وجهات النظر وتخليص العقول من الآراء المزيفة الخيالية، إلا أنه أصبح هنا أزمة وجودية في حد ذاته، ليتحول من إمكانية إلى ضرورة حتمية، ومن فرضية إلى واقع يلازم الجزء الخاص بالخيال في العقل. فالتنافر بين الخلود ومنطقية العقل العملي، هو أساس الخوف، خاصة وأن السعادة الأبدية والخوف الوجودي لا يتطابقان في هذه الحياة وذلك على الرغم من أن المنطق الدرامي هنا فرض تطابقهما. فأن تكون خالدا أصبح واقعة سلبية لا تحتاج برهانا. لأن بقاء الشخص لا يعني خلود النفس بقدر ما يقود تدريجيا إلى الفوضى والجنون والعبثية التي حاول العرض استحضارها ضمن مراوحات مشهدية بين الفضاء والأداء.

هذه العلاقة الجدلية بين الموت والحياة ومحاولة مواجهتها بالخلود هي مسألة ميتافيزيقية وجودية بحت،

إن المقاربة الجمالية التي اعتمدها علي اليحياوي في هذا العرض ترتكز أساسا على ثنائية الواقعي والسحري، من منطلق واقعية الموت ولاواقعية الخلود.

أن الخوف من الموت هو العدو الحقيقي الذي يتعين قهره ومواجهته من خلال الفكر والتأمل.

إلا أن المسرحية أخضعت هذه المسالة إلى مقاربة درامية واقعية، ضمن مشهدية عجائبية متغيرة الملامح والأبعاد، وذات بعد كوميدي ساخر، يستفز ملكات التلقي من خلال علاقة عكسية ترغبه في الموت عوضا عن الخوف منه، فلذة الحياة لا تكتمل إلا بالموت. وقد ارتكزت مشهدية هذا العرض على سينوغرافيا تقدم حيرة المجتمع بمختلف مؤسساته من توقف الموت وحالة الإرباك والقلق الحاصلة على المستوى الاقتصادي والسياسي، وخاصة التأثير النفسي الذي أحدثه غياب الموت. ليصبح الفضاء مجالا للتفكير طبقا للوقائع الضوئية المنعكسة على الخلفيات الشفافة التي تتجلى تشكيلاتها كظاهرة تسعى إلى استكشاف ميتافيزيقية الفضاء المسرحي دون الالتزام بأي حدود دلالية، هي بالتالي سعي إلى البحث في ماهية المكان وخصوصياته المادية التي من شأنها أن تؤسس لفكرة الخلود والقوة والسيطرة التي فرضها المكان، والشفافية المرهفة التي تخفي وتكشف في نفس الوقت، لتعكس نفسية الشخصيات وواقعها المضطرب سواء في خوفها من الموت أو في خوفها من الخلود، إضافة إلى البناء الواقعي الذي تتحرك عبره الشخصيات والذي ربط العرض بالواقع المعيش الراهن.

إن الفضاء في هذا العرض هو توليفة متغيرة الملامح يصاحبها طابع غرائبي سحري شمل تشكيل المكان والشخصيات، فتتفاعل تحولات المكان مع الطابع الوجودي لتغير محور الإبصار نحو التكامل بين الواقعية والسحرية والعجائبية كمرجعيات فنية وبصرية تتحد في أهدافها ومقوماتها ومجالات تشكلها في الآن والهنا. لتتحول هذه المشاهد إلى خطاب ما فوق واقعي، حيث ترى هذه المقاربة وجود مسافة بين الواقع ورموزه، هذه المسافة تقضم الواقع وتجعله فوق واقع، ليس بالمعنى السريالي للمصطلح وإنما بالمعنى المصطنع الغير واقعي، حسب تعبير جون بودريار، وذلك من خلال استبدال الواقع برموز عنه، ليحضر الفوق واقعي والغرائبي والفانتازي كبديل عن أي تمييز بين الواقعي والخيالي.

إن المقاربة الجمالية التي اعتمدها علي اليحياوي في هذا العرض ترتكز أساسا على ثنائية الواقعي والسحري، من منطلق واقعية الموت ولاواقعية الخلود، ليعتبر أن تحدي الموت هو حالة وجودية ميتافيزيقية وهو تحد للعجرفة العمياء للخلود أمام الوجود الإنساني ، إنه صورة واقعية قوية للحظة الوجود الفينومنولوجية حسب تصور هيدغير، ومواجهة للحياة الفعلية ووصف دقيق للكرامة الأنطولوجية للإنسان ووعي تام بأن حياة البشر، ليست سرابا ولا ممرا لعالم آخر، بل هي توغل في الحياة في بعدها الميتافيزيقي المتجذر، ما دام الإنسان لا يعرف من الحياة إلا انتظار نهايتها، ليغيب الموت عن الواقع ويعبث الخلود بتفاصيله لتتبعثر في شكل تداعيات ملموسة يتداخل فيها الواقعي بالعبثي والخارقي.

يتجاوز حضور الموت في مسرحية «في مديح الموت» المعنى المادي نحو المعنى الرمزي، فالموت هو حقيقة أزلية ضرورية، ولكنها ليست نهاية للحياة، بل بداية لحياة أخرى ندرك من خلالها أن لا مستقبل للوجود دون فناء، وأن لا قيمة للحياة دون موت، فنحن نحتاج إلى الموت لفهم معنى الخلود. وقد حاول العرض التأكيد على الطابع الوجودي والفلسفي لفكرة الموت والحياة ليصبح الخلود الحقيقي هو خلود رمزي لا يشمل الإطالة في العمر بقدر ماهو خلود للأثر الفني ولبصمة الابداع التي تحافظ على استمراريتها وبقائها، فالنعيم الحقيقي يتمثل في الحياة من أجل الأجيال المقبلة، والبقاء في ذاكرتها، ليختتم المشهد الأخير بانتفاضات جماعية وفردية تعطي بعدا وجوديا للحياة، وبمقاربة واقعية لشخصية فنية حقيقية، شخصية الممثل التونسي كمال العلاوي في ذاته الفنية، تتناول مسألة الخلود الفني ودور الفن في تأسيس الحياة واستمراريتها ليوسّع دائرة تساؤلاته بعبارة «كل نفس ذائقة الموت، ولكن ليست كل نفس ذائقة الحياة». فوحده الفعل والإبداع هو الذي يظل ثابتا وخالدا في هذا الوجود.

٤. خاتمة

رغم أن الفلسفة فضلت الحديث عن الحياة باعتبارها وجودا وحضورا، فقد سعى الإنسان الكائن والمفكر للتعايش مع حتمية الموت، على الرغم من المعضلة التواصلية التي يخلقها معه، فالأصل هو الموت في سرمديته والاستثناء هي الحياة في وهمية التعلق ليصبح الخلود مجرد فكرة تتعامل مع الحياة كفلسفة وليس كأفراد وترتبط أساسا بالنفور من الموت أو بالرغبة في تأجيله كما زعم سارتر. وهنا لعبت الميتافيزيقا دورا هاما في التأثير على أجوبة الفلاسفة التي تراوحت بين من يقول بأن الموت هو العدم واللاشيء ولا يجب التفكير فيه وبين من يؤكد على أنه بمثابة استمرارية لحياة أخرى ومسار وجودي لامتناهي.

اعتبر ميشيل دي مونتاين أن التفكير في الموت هو خاصية فلسفية حيث عرف الفلسفة والتفلسف بكونها تعلم للموت، كما أكد أن الخوف من الموت هو العدو الحقيقي الذي يتعين قهره، وهو ما سبق أن عارضه اسبينوزا بقوله أن جوهر الإنسان يكمن في تأمله للحياة وليس للموت. كما هاجم ديفيد هيوم نظرية الخلود، من منطلق أن الإنسان بدوره يخشى واقعة الموت والفناء التي تنهي كل شيء. في المقابل دفعت حتمية الموت بعض الفلاسفة إلى إلغائه وعدم التفكير فيه، في المقابل غازل هيدغر الموت ورقص معه ليقدم لنا في تحليلاته

الأنطولوجية صورة فنية استيتيقية عن الموت وعن التعامل معه كمجرد موجود فينومينولوجي، حيث ينبغي تحقيق التوافق والانسجام مع فكرة الموت عوض البحث عن تجاوزها، فالفلسفة تهيؤ الكائن الإنساني لتقبل وضعه الفاني والتخفيف من هواجسه وقلقه الوجودي.
كل هذه المقاربات تطرح جدل التعامل الفكري والوجودي مع واقعة الموت وهو ما شكل مجال تأمل وبحث خاصة ما بعد جائحة الكورونا، وقد وجدنا في مسرحية في مديح الموت للمخرج التونسي علي اليحياوي استحضارا مجازيا لفكرة الخلود أمام هيمنة الموت الرمزي، يسعى إلى تدريب المتلقي على التخلص من مشاعر الرهبة والخوف من الموت كنوع من التعالي النفسي على الحياة، من خلال مقاربة للسيكولوجيا العكسية التي تفسر علاقة الإنسان بالموت عبر قانون العلاقة العكسية بينه وبين الخلود، وقد شكل هذا العمل واجهة أمل في وجه الدمار النفسي الذي خلفته جائحة كورونا والانتشار المفرط للموت، فالفن يبقى دائما الأرضية التي تمنح الأمل والحياة للوجود الإنساني.

■

٥. قائمة المراجع

الكتب

ابن مسكوية، تهذيب الاخلاق وتطهير الأعراق، المطبعة الحسينية المصرية ، طبعة الأولى ١٩١١م
الخشت، محمد عثمان ، الدين والميتافيزيقا في فلسفة هيوم، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٧م
الدواي، عبد الرزاق ، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٩٢م
بدوي، عبد الرحمن ، دراسات في الفلسفة الوجوية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠م
بكويل، سارة ، كيف تعاش الحياة أو حياة مونتاني في سؤال واحد وعشرين محاولة للاجابة، ترجمة سهام بنت سنية وعبد السلام، الطبعة الأولى، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ٢٠١٩م
سارتر، جون بول ، الوجود والعدم، بحث في الانطولوجيا الظاهرتية، ترجمة عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الأداب ،الطبعة الأولى، بيروت ١٩٦٦م
شورون، جاك ، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت ١٩٨٤م
فوكو، ميشال ، الكلمات والاشياء،ترجمة مطاوع صفدي، مركز الانماء القومي، بيروت ١٩٩٠م
كارس، جيمس ، الموت والوجود ، دراسة لتصورات الفناء الإنساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، ترجمة بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٨م
مبروك، أمل ، فلسفة الموت دراسة تحليلية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ٢٠١١م
هيدغير، مارتن ،الكينونة والزمان، ترجمة فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى بيروت ٢٠١٢م

المقالات

أومعوش، مقدودة ، ميشال فوكو ونبوة موت الإنسان،مجلة ألف Aleph المجلد ٧ العدد ٤ الجزائر ٢٠٢٠م الصفحات (١٥-٢٦)
جعفر، صفاء ، موت الإمكانية وإمكانية الموت، دراسة فلسفية مقارنة في انطولوجيا الموت، سلسلة أبحاث المؤتمر السنوي الدولي» كيف نقرأ الفلسفة» المقالة ٣ المجلد ١ العدد ٢ سنة ٢٠١٥م الصفحات (٧٤٩-٨٤٢)
لالومون، «فوكو مفكر الحداثة.» ترجمة حسن أحجيج، مجلة فكر ونقد، العدد ١٤ ١٩٩٨ الصفحات (١٢٩-١٣٤).
العمر، هالة، الموت عند ميشيل دو مونتين، محور الفلسفة وعلم الاجتماع قسم الفلسفة الغربية ، نوفمبر ٢٠٢١ موقع الباحثون السوريون html.٢٣٥٩٧/https://www.syr-res.com/article تاريخ النشر (١٤ ,١١ ,٢٠٢١) تاريخ الاسترداد ١٠ ,١٠ ,٢٠٢٢

الهوامش

عبد الرزاق الدواي، موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٩٢ ص ١٢٩
ميشال فوكو، الكلمات والاشياء،ترجمة مطاوع صفدي، مركز الانماء القومي، بيروت ١٩٩٠ ص٣١٢
مقدودة أومعوش، ميشال فوكو ونبوة موت الانسان،مجلة ألف Aleph المجلد ٧ العدد ٤ الجزائر ٢٠٢٠ ص٢٥
عبد الرزاق الذُواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر. مرجع مذكور ص ١٣٠
ميشال فوكو، الكلمات والاشياء، مرجع مذكور ص٣١٣
عبد الرزاق الدواي، موت الانسان في الخطاب الفلسفي المعاصر ، مرجع مذكور ص ١٤
نفس المرجع ص٦
نفس المرجع ص ١٤
لالومون، فوكو مفكر الحداثة، ترجمة حسن أحجيج، مجلة فكر ونقد، العدد ١٤ سنة ١٩٩٨ ص١٣٠
صفاء جعفر، موت الإمكانية وإمكانية الموت، دراسة فلسفية مقارنة في انطولوجيا الموت، سلسلة أبحاث المؤتمر السنوي الدولي» كيف نقرأ الفلسفة» المقالة ٣ المجلد ١ العدد ٢ ص٧٦٨
مارتن هيدغير،الكينونة والزمان، ترجمة فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى بيروت ٢٠١٢ ص ٤٥١
نفس المرجع ص ٤٣٢
نفس المرجع ص ٤٣٣
جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت ١٩٨٤ ص ٢٧٣



مارتن هيدغير، الكينونة والزمان، مرجع مذكور ص ٤٥١
صفاء جعفر، موت الإمكانية وإمكانية الموت ، مرجع مذكور ص٧٦٨
مارتن هيدغير، الكينونة والزمان، مرجع مذكور ص ٤٤٨
نفس المرجع، نفس الصفحة
نفس المرجع، ص ٤٣٢
نفس المرجع، ص ٤٥٠
جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب، الكويت ١٩٨٤ ص٢٥٣
جون بول سارتر، الوجود والعدم، بحث في الانطولوجيا الظاهرتية، ترجمة عبد الرحمن بدوي، منشورات دار الأداب ،ط١، بيروت ١٩٦٦ ص٨٥٧
جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، مرجع مذكور ص١٢٩
صفاء جعفر، موت الإمكانية وإمكانية الموت ، مرجع مذكور ص ٧٥٩
جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، مرجع مذكور ص ٢٧٤
جون بول سارتر، الوجود والعدم ، مرجع مذكور ص٦٦
صفاء جعفر، موت الإمكانية وإمكانية الموت ، مرجع مذكور ص٧٦٨
جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، مرجع مذكور ص٢٧٦
جيمس كارس، الموت والوجود ، دراسة لتصورات الفناء الانساني في التراث الديني والفلسفي العالمي، ترجمة بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨، ص٤٩٥
جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، مرجع مذكور ص٢٧٤
جيمس كارس، الموت والوجود، مرجع مذكور ص ٤٩٤
سارة بكويل، كيف تعاش الحياة أو حياة مونتاني في سؤال واحد وعشرين محاولة للاجابة، ترجمة سهام بنت سنية وعبد السلام، الطبعة الأولى، دار التنويرللطباعة والنشر، بيروت ٢٠١٩ ص٢١
جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، مرجع مذكور ص١٥٧
نفس المرجع ، نفس الصفحة
نفس المرجع ، ص٢٣
هالة العمر،الموت عند ميشيل دو مونتين. موقع الباحثون السوريون، محور الفلسفة وعلم الاجتماع قسم الفلسفة الغربية: html.٢٣٥٩٧/https://www.syr-res.com/article تاريخ النشر (١٤ ,١١ ,٢٠٢١) تاريخ الاسترداد ١٠ ,١٠ ,٢٠٢٢
جاك شورون، الموت في الفكر الغربي،مرجع مذكور ص٢٣
هالة العمر،الموت عند ميشيل دو مونتين، مرجع مذكور
جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، مرجع مذكور ص٣١
هالة العمر،الموت عند ميشيل دو مونتين، مرجع مذكور
أمل مبروك، فلسفة الموت دراسة تحليلية، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١١ ص٦٨
احمد بن محمد ابن مسكوية، تهذيب الاخلاق وتطهير الأعراق، المطبعة الحسينية المصرية، مصر، ١٩١١، ص ١٧٤
أمل مبروك، فلسفة الموت دراسة تحليلية، مرجع مذكور ص٦٧
عبد الرزاق الذُواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر. مرجع مذكور ص١٤
أمل مبروك، فلسفة الموت دراسة تحليلية، مرجع مذكور ص٦٩-٧٠



صلاح بوسريف
المغرب

المِيتَانُويَا*

[١]

البِدَعُ في جوهرها، هي ميتانُويا، تَحوُّل وانتقالٌ، وتغيُّر عميق في الفكر والنَّظَر، وفي طُرُق ومناهج الرُّؤية والتفكير، بل هي، في الوقت ذاتِه، الضَّوْءُ الذي يقودنا إلى المجهول والغامِض، «دون استعادَة أو ذِكْرَى»، وحتَّى دون «نَدَم» أو حَسْرَة، أو ذَنْبٍ أو خطِيئَةٍ، كما تُوهِمُنا «السُّنَن»، في تأكيدها على ضَلالَة أو «خطايا» البِدَع، وَفْقَ ما تحمله العبارة نفسها من معانٍ مُتناقِضَة.

الوُجود في أصله إبداع وخَلْقٌ، بل هو تَخلُّقٌ، وتغيُّرات تحدُثُ في هذا التَّخلُّق، في باطِنه، أي في عُمْق هذا الوجود، بما لا يظهر لنا، وما يُباغِتُنا، حين يطفو على السَّطْح، في لحظة من لحظات إشراقِه وانبثاقه.

أو ليس الوجودَ انبثاقاً بالتَّخْيُّل، وبالابتكار اللانهائيّ للمناظِر والحيَوات، ولمختلف الكائنات التي يتحرَّكُ بها عقْلُه وخيالُه. أو كما رأى باشلار، فالطبيعَةُ خيالُ الماء، حُلُمه وهو يتدفَّقُ ليخْلُقَ كُلّ الخُضْرَة والجمال في الطبيعة.فنحن، ونحن ننظُر في كلّ ما حَوْلَنَا، بما في ذلك الإنسان،نَسْتَشْعِرُ المِيتانُويَا، حتَّى ونحن لا نُفَكِّرُ فيها، لأنَّها تجري حولنا بما تخلُقُه فينا من أحاسيس ومُدْرَكاتٍ، بما يتبدَّل ويتغيَّر، وهذا ما كان الفيلسوف وعالِم النفس الأمريكي ويليام جيمس وَصَفَ به عملية التَّغَيُّر الأساسي في شخصية الإنسان. (١)

(*) كلمة يونانية، تعني التَّغَيُّر الباطِنِيّ للفكر وتجديد الذِّهْن، أو «الفكر العميق في الإنسان».
وهي مُحَمَّلَةٌ، أيضاً، بمعانٍ مُتناقِضَة، تعني التَّوْبةَ، والنَّدَم، والاعتراف بالخطايا، والوعد بعدم تكرار ما أخطأنا بفعله. ومن معانيها أيضاً، استعادة أو ذِكْرَى، من دون أن نفهم كيف سيكون اتِّخاذ الخطوة التالية.
انظر، خورخي سانتيانا، التحوُّلات الفكرية في الفلسفة الحديثة، خمس مقالات، ترجمة ريهام عطية، دار الرافدين، بيروت لبنان ٢٠٢١ (ص ١٣)

[٢]

وإذن، فالطبيعيّ في الطبيعةِ هو البِدَع وليس السُّنَن. فكيف يمكن تَقْيِيد التَّحوُّل وأسْرُه، أو منع النهر من أن يتدفَّقَ ويَشُقَّ مجراه بالحرية التي هي أحدى شروط حياة النَّهْر وتدَفُّقه !؟
في الكتابة والإبداع، نحن أمامَ نفس الوَضْع، أمام الإنسان وهو يختلق ويَبْتَدِع، يُعْمِل عقْلَه وخيالَه، ويتأمَّل ويُفَكِّر وينظُر ويَسْتَشْعِر ويَكْتَشِف. تَقْيِيدُ العَقْل وحَبْسُه، هو مَنْعُه من أن يرى حُرِّية انْهِمار النَّهْر، وتخيُّل الماء وحُلُمه، بل منع الوُجود من أن يبقى على سَجِيَّتِه، حُرِّيَتُه التي هي الأصل في وُجوده، وما يجري في دمه من صيرورة وحياة.
لا يمكن فهم البِدَع، ما لم نفهم كيف تعمل الطبيعة، وكيف تَدُور الأرض، وتتغيَّر الأبْدان، وما يجري فيها من قُوَّة أو ضُعْفٍ وهَشاشةٍ، وكيف يعمل الوُجُود، وكيف يعمل عقل وخيال الإنسان، وكيف الشَّمس نفسها تَتجدَّد بتجدُّد النَّهاراتِ التي تُشْرِقُ فيها. فهي شُموس وليست شمساً واحِدَةً، هي نفسها التي نراها كُلّ يوم، وفي كُلّ الأمكنة والفضاءات.
البِدَعُ هي الصَّيْرورة نفسُها، هي الخَلْقُ الذي لم يتوقَّف على الآلِهَة، ولا على الله فقط، بل هو أحد شُروط المعنى الأنطولوجيّ لوجودنا، ولِما يتميَّز به الإنسان عن غيره من الكائناتِ الأخرى، هذا الحيوانُ

[٣]

في كُلّ الثقافات، هُناكَ تجارب إبداعية تميَّزَتْ بجرأة خاصَّة في التَّجْدِيد، في أن تكون تجربة الشَّاعِر، تجربة ذاتية، نابِعَة من فكر وخيال الشَّاعِر، في لُغتِها، في بِنائِها، في مفهومها للشِّعْر الذي يكونُ، عادةً، انْتِهاكاً للمفهوم العامّ الذي تحرص المُؤسَّسات التعليمية والإعلامية على تكريسه، باعتباره مثالاً ونَمطاً، أو سُنَّةً.
ولعلَّ السُّؤال الذي يَتَبادَر إلى الذِّهن، في هذا السِّياق، هو:
ـ ما المثال الذي اقْتَدَتْ به «ملحمة جلجامش»، لتكون بالشَّكْل الذي وَصَلَتْنا به، والمثال أو النموذج والنَّمَط الذي اقْتَدَى به هوميروس في «الإلياذة» و«الأوديسا»، بما فيهما من بناء وخيال، ومن أبعاد شعريةٍ أسطوريَّة، من سَرْدٍ وحكي وحوار. بل ما الشَّكْل أو النَّمَط الذي اقْتَدَى به امرؤ القيس ليكون شِعْرُه، بما وَصَلَنا به من شكل ونمط، ومن بناء شِعْرِيّ، هو ما نعرفه في الثَّقافَة العربية بـ «القصيدة»، وما الشكل والنمط الذي اقْتَدَى به المعري ليُمْلِي «رسالةَ الغُفْران» التي سيأتي دانتي، بعدَه بقرون ليكتُب «الكوميديا الإلهية»، سواء بإيحاءٍ من المعري، أو بتقاطُع معه، أو حتَّى دون علاقة به!؟
أوَ ليست البِدَعُ، بهذا المعنى، هي الأصْلُ، وهي سُنَّةُ الكِتابة والخَلْق والإبداع، وهي ما علينا أن نَسِيرَ في طريقِه، لا ما وُضِعَ لهذه البِدَع من سُنَنٍ، هي قوانينٌ سَعَتْ لِفَرْض ذائقَةٍ، وإحساسٍ، وشُعُور، وخيالٍ، هي في ما كان عند الأسلاف، حتَّى وهُم يَبْتَدِعُونَ ويَخْتَلِقُون !؟

[٤]

ثَمَّة دائماً سَعْيٌ للتَّجاوُز والتَّخَطِّي، وللخُروج من براثين الأسلاف، أو من خيالاتهم المُرْعِبَة المُخِيفَةِ، كَما تصَوَّرَها فِيكُو.(٢)
خَوْفٌ دائمٌ من ظِلال الأسلاف، من هيمنتهم وسَطْوِهِم، من يَدِهِم التي قد تُمْسِك بأيدينا لِتَكْتُب عَبْرَنا ما تتخَيَّلُه وما تُفَكِّر فيه، لنكون صَدًى لهم، أو وُسطاءَ، مثل ملائكة الوحي، لا دَوْرَ لنا إلا الإيصالَ والتَّبْلِيغَ.
«...الخَوْفُ من الأجداد وقُوَّتِهم، ووعي المديونية لهم، يتزايَد، باطِّراد، مع ازدياد قُوَّة القبيلة نفسه، واستمرار نجاحاتها ...هنا نصل إلى حالةٍ يُصْبِحُ معها أجْدادُ أكثر القبائل قُوَّةً مثار خَوْفٍ عارِمٍ للخيال، لدرجة أنَّهُم في النهاية، يتحوَّلُون إلى ظِلالٍ خارِقَة للطبيعة. الجَدُّ يُصْبِحُ إلَهاً».(٣)
هذا الهاجسُ، هو هاجِسٌ إبْداعِيّ، هاجِس الرَّغْبَة في الاستقلال والاستمرار، وهاجِسُ الذَّات وهي تخُوضُ تجربتَها هي، بما عرفَتْه واخْتَبَرَتْه واخْتَمَر فيها، بل نَضَج في وَعْيِها، وحاجَتِها إلى الخلْق والابتكار، وإلى قول أو كتابة شئ آخَر، بل وهي تُنْجِزُ مِيتانُوياهَا، وتتَحرَّر من سلطان الأسلاف، تخرجُ من «القبيلة» إلى المدينة، وإلى الإنسان، و الوجود، تفادِياً للسَّيْر على خُطَى هؤلاء الأسلاف، ومن تَبِعَهُم، أو اعْتَبَر أنَّ السَّلَف هو وَحْدَه من كان على صواب، وأنَّه هو الصَّنَم والإله في ذات الآن.

البِدَعُ هي الصَّيْرورة نفسُها، هي الخَلْقُ الذي لم يتوقَّف على الآلِهَة، ولا على الله فقط، بل هو أحد شُروط المعنى الأنطولوجيّ لوجودنا، ولِما يتميَّز به الإنسان عن غيره من الكائنات الأخرى.

ولعلَّ في هذا ما يَعُود بِنا إلى مِطْرَقَة نيتشه، في العلاقة بما كان من فكر ورأي، طبعاً، بالتأمُّل، والقراءة، والمُساءَلة، والتفكيك، واختبار البنيات التي حَكَمَتْ عقلَ وخيال الأسلاف، وكيف كانوا يُفَكِّرون، ويفهمون طبيعة علاقتهم بالطبيعة وبالوجود، وما تُضْمِرُهُ اللغة من وعي أنطولوجيّ، إذا وُجِدَ عندهم هذا الوعي،وليس إعمال المِطْرَقَة جِزافاً، بل بما هي ضرورة قُصْوَى من ضرورات المِيتانويا.

[٥]

ما معنى أن نكون صَدًى لا صَوْتَ لنا، ونحن رأينا وعَرَفْنا، وقرأنا ما لم يَرَهُ، وما لمَ يَعْرِفْه، أو قرأهُ الأسلاف، بحكم المسافة والزَّمَن، وتطوُّر المعارف والمناهج والعلوم، وما عرفَتْه اللغة من تَوَسُّع، وما حدث من عمرانٍ فاقَ بكثير عمران الأسلاف؟

هُمْ مَضَوْا، ونحن حاضرون.ماضيهم، هو لحظة من لحظات المعرفة والإبداع التي لم نَتَنَكَّر لها، أو أشَحْنا عنها بأبصارنا،ولَمْ نُخْفِها، بل تعلَّمْنا منها، ووَقَفْنا على ما فيه من فائدَة، وما نختلف معها فيه مما لا يمكن أن يكون صالِحاً لفكرنا وثقافتنا، ولزمننا. بل إنَّنا عرفْنا ما راكَمُوه من أشكال، و من أساليب، و من تشابيه ومجازات، ومن تصوُّرات نظرية ،نقدية في الفكر، كما في الشِّعْر، وعرَفْنا كيف نظروا إلى العالَم وتأمَّلُوه، وما قيمة الوُجود عندهم، أو العَدَم قياساً بالوجود، وما كان يقوم عليه رأيهم في الفن والجمال. فلماذا، إذن، سَنَتَنَكَّر لكل شئ عندنا،

لنسكن في بيوتٍ لَمْ نَبْنِها، بل لا تَسَعُنا، لأنَّ العالَم كما عرفْناهُ أوْسَع من العالَم كما عرفوه، وأرْحَب بكثير، ما يعني أنَّ خيالَنا أكبر من خيالهم بكثير، كما أنَّ لُغَتَنا أوْسَع من لغتهم.الأفق يختلف، كما تختلف الطُّرُق.
لماذا هذا الشَّكّ في قدرات الحاضر، في أن يكونَ أكبر من الماضي، أو هو امتدادٌ له، أو يتجاوزُه بما اعتبرناه قطيعة بالاستئناف، حسب طبيعة التجربة والموقف، ورؤية العالَم التي تحكم هذه التجربة وهذا الموقف، بل الرؤيا!؟

[٦]

هذا المَيْل في أن نكونَ ضمن الكُلّ، أو نكون تابعين للإجماع، أو لِما يبدو إجماعاً، هو ما يَحْجُبُ عَنَّا رؤيةَ الاستثناء، أو رفض هذا الاستثناء، هذه الميتانويا التي ليست سوى الصيرورة، أو مُراقَبَة الصيرورة.
أوَ ليس الاستثناء عند النُّحاة العرب، وهُم من مالُوا إلى الإجماع في تقعيد اللغة ووَضْع نَحْوِها، كما في «الكتاب» لسبويه الذي يعتبره النُّحاة «إنجيل» اللغة العربية، أو قرآنَها، هو «إخراجُ البعض من الكُلّ»، وَفْق ما جاء في كتاب «المُفَصَّل» لابْنِ يَعِيش؟ (٤) ما يعني أنَّ الاستثناءَ موجود، ما لم يكن قاعِدَة، إذا نحن نَظَرْنا إليه بالمعنى الذي ذهَبَ إليه طه حسين فيما يتعلَّق باستخدام ضمير الغائب في القرآن.
فنحن، عادَةً، لا نتساءل عن الوُجود بالاختلاف والمُبايَنَة، أو المُفارقة، فلماذا، إذن، لا نتساءل بشأن هذا الاختلاف، نتأمَّلُه، نَصِفُه، نفهَم طبيعتَه، ولماذا هو جاء هنا، بهذه الصورة، ولماذا هو استثناء، ولماذا لا يرغب أن يكون قاعدة، أو يخضع للقاعدة ويسير خلْفَها، وما الذي يُضِيفُه أو يقترحُه علينا هذا الاستثناء كإضافةً، أو رأي، أو ابْتِداع؟
ثم، لماذا لا ننظر إلى البِدَع، لا باعتبارها نَيِّئَةً لا تَقْبَل النُّضْجَ ولا ترغبُ في بلوغه،كون البِدَع هي، في جوهرها، استثناء وخُروجٌ عن «السُّنَنِ»، وهي حرية وصيرورة وانطلاق.

فيما هو يرى أنهم يدَّعُون أنهم وضعوا نحوَهُم بالاستناد إلى القرآن، ولكنهم في حقيقة الأمر نظروا أساساً في الشِّعْر الجاهليّ، الذي وُضِع بعد الإسلام، ولو أنهم درسوا القرآنَ على سبيل الأولوية وقرؤوه بعينٍ فاحِصَة لرأوا ضمائر الغائب تُسْتَعْمَل أحياناً كأسماء إشارة، وأنَّ هذا الاستخدام كان طبيعياً ومُوافِقاً لما ألِفَهُ العرب ولِما عرفَتْه اللغة العربية في ذلك العصر.

[٧]

وإذن، الميتانويا هي الاستثناء، وهي التجربة الذَّاتية. التي نفصل فيها بين الذَّات والشخص، باعتبار الأخير، مفهوماً اجتماعيّاً،أو مجتمعيّاً، وما يَحْدُثُ من خَلْطٍ بين الذَّات والشَّخْص والأنا، في العمل الشِّعْرِيّ، في حين أنَّ نظرية الذَّات، هي نفسها نظرية اللغة، ونظرية اللغة، هي نظرية الذَّات، وما يُوحِّد بين الاثنين ويجمعُهُما، هو شعريَّة الحداثة، في تعالُق مع الحياة الحديثة، والمدينة الحديثة. (٦)

لنسكن في بيوتٍ لَمْ نَبْنِها، بل لا تَسَعُنا، لأنَّ العالَم كما عرفْناهُ أوْسَع من العالَم كما عرفوه، وأرْحَب بكثير، ما يعني أنَّ خيالَنا أكبر من خيالهم بكثير، كما أنَّ لُغَتَنا أوْسَع من لغتهم.الأفق يختلف، كما تختلف الطُّرُق.

فالشَّاعِرُ، أو الذَّات الشَّاعِرَة، حُضورُها لا يكون في اللغة وباللغة فقط، كما في تصوُّر ميشونيك، فاللغة هي طَرَفُ المرآة، لكن الطرَّف الآخر من المرآة، هو ما يتمثَّل في الرمز والعلامة، وفي البياض والحذف والشَّطْب والإخْفاء والإرْجاء، وما يكون دالاًّ غير لغويٍّ أو لِسانِي، له علاقة بالصَّفْحَة، وبالسِّياق الغرافيكي للنَّص.
فالذَّاتُ الشَّاعِرَة، تُسْفِرُ عن نفسها، في هذه الدَّوالّ، وفيها تُؤسِّس رُؤْيتَها،وتَبْتَنِي شعريتها في أفقها الحداثِيّ.

ثمَّة بناءٌ، هو ما يمكن اختباره، والبحث فيه عن البُعْد الأنطولوجي لهذه الذَّات، التي هي ذاتٌ، هنا تُولَد، وهنا تنشأ، وهنا تخلُق وَعْيَها، وتتَّخِذُ طبيعتَها التي تتميَّز بها عن الأنا، بمعناها الغنائيّ الذي نجده في القصيدة، وأيضاً عن الشخصية، كما هي ظاهرةٌ في النمط الشِّعْرِيّ الجاهلي، شخصية القبيلة التي هي الشَّاعر، والشَّاعر الذي هو القبيلة، بعكس الذَّات تماماً، التي هي النَّصّ، أو العمل الشِّعْرِيّ.

حداثة الكتابة، لا تكتفي باللغة لِتَحْسِم بها مفهوم الذَّات، بل هُناك، أيضاً، ما يمكن أن نُسَمِّيه بالتَّفَسُّخ الأجناسي، أو تفسُّخ النَّوع، وذوبان الأنواع في بعضها، أو دُخُول دوالّ نوع في نوع آخر، بنوع من التَّصادِي والتَّجاوُب والتَّنادي، في انتهاك مقصود للنظرية الأرسطية، ولمفهوم أرسطو للشِّعْر، و للشِّعريَّة العربيَّة نفسِها، بما أفْرَزَتْه من قوانين وقواعد، لعلَّ أخطرها وأعْتاها، وأشَدَّها تأثيراً «القصيدة» التي مازالتْ حاضِرَةً في الشِّعريَّة العربيَّة المُعاصرة، مفهوماً وتصوُّراً، خُصُوصاً في بنيتها الأم، أعني الشَّفاهَة والإنشاد، أو الخِطاب الذي هو الكلام واللِّسان.

وإذن، فالتجريب، ليس اختباراً نُجْريه على الأشكال والأنماط، ولا هو تركيبٌ نَسْتَبْدِلُه بآخَر، أو لَعِبٌ بالألفاظ والعبارات، وبالصُّوَر والجُمَل، بل هو الذَّاتُ الشَّاعِرَةُ نفسُها وهي تتخَلَّقُ كميتانويا، كاخْتلاقٍ وتجاوُز، ما يُبَرِّرُ البِدَعَ، قِياساً بـانْغِلاق «السُّنَن»، وانكِفائها على تاريخها وماضيها، على ما كان، لا ما ينبغي أن يكونَ، وما يُوسِّعُ أراضي الشِّعْر، بتوسيع مفهومه، ودَوالِّه، وما يَكْتَنِفُه من بِناء، ولِلذَّات الشَّاعرةِ دورٌ في هذا الخَلْق والابْتِداع.

■

الميتانويا هي الاستثناء، وهي التجربة الذَّاتية. التي نفصل فيها بين الذَّات والشخص، باعتبار الأخير، مفهوماً اجتماعيّاً،أو مجتمعيّاً.



من روائع يحيى بن محمود الواسطي

حداثة الكتابة، لا تكتفي باللغة لِتَحْسِم بها مفهوم الذَّات، بل هُناك، أيضاً، ما يمكن أن نُسَمِّيه بالتَّفَسُّخ الأجناسي، أو تفسُّخ النَّوع، وذوبان الأنواع في بعضها، أو دُخُول دوالّ نوع في نوع آخر.

هوامش

(١) التحوُّلات الفكرية والفلسفية، م. س (ص ١٣)

العاقِل النَّاطِقُ المُتَخَيِّل المُبْدِعُ الخالِقُ المُبْتَكِرُ المُؤسِّسُ البَانِي المُتَصَيِّرُ الـمُجَدِّدُ المُتَجَدِّدُ المُسْتَشْرِفُ، وما يكون الأمام، بل الأفق طريقه.
(٢) هارولد بلوم، قلق التأثُّر، نظرية في الشِّعْر، دار التكوين، دمشق سوريا (ص ١٤٨)
(٣) نفسُه، (ن. ص)
(٤) وهذا يعود بنا إلى ما كان من نقاشٍ بصدد دراسةٍ طه حسين باللغة الفرنسية عن استخدام ضمير الغائب في القرآن، باعتباره اسْمَ إشارةٍ، سنة ١٩٢٨، قدَّمَها في مؤتمر المستشرقين في أكسفورد. وقد كان جواب طه حسين على مُنْتَقِدِيه، أن الحلول المُصْطَنَعَة، تدُلُّ على أن النُّحاةَ يريدون أن يفرضوا قواعدهم على القرآن، وكان أحرى بهم أن يُخْضِعُوا نحوَهُم للخِطاب القرآني. وهو بهذا، سيُتَّهَم بأنه انتقد النُّحاة، نقداً فيه هدم، انظر، طه حسين، من الشاطئ الآخر كتابات طه حسين بالفرنسية، جمعها وترجمها وعلَّق عليها عبد السيد الصادق محمود، المركز القومي للترجمة،الطبعة الثانية ٢٠١٩(ص ١٦)
ونُشِير في نفس السِّياق إلى السُّؤال الأيونيّ الذي كان طرحَه الفلاسفة الأيُّونيون في منتصف القرن السادس قبل المسيح، فَهُم كُلَّما واجَهَهُم شئ طارئ جديد أو غريب، طرحوا السُّؤال التالي «إنَّنِي لأتعَجَّبُ لِمَ تكون الأشياء على ما هي عليه، ولماذا تحدُثُ كما تحدُث؟ ما أعجب هذا العالَم»، دون أن يقيسوا ما رأوه أو بَدا لهم، بما عرفوه، أو ما كان عندهم من البدهيات. وأيونيا، كانت الموطن الذي منه نبعت المرويات الشِّعرية الهوميرية، وكانت هي مَوْطِن التَّحضُّر والتَّمدُّن، وخُفُوت صوت الآلهة الذي كان طاغياً عند الفيتاغوريين، في جنوب إيطاليا.

انظر، أ.هـ.آرمسترونغ، مدخل إلى الفلسفة القديمة، م. س (ص ١٩)
أوَ ليس الاستثناء عند أرسطو «perittos» هو ما يتميَّز بالنُّدْرَة، (٥) ما ليس كثيراً، ما يخرجُ عن الكثير ليكون قليلاً، أو ثَمِيناً بالأحرى؟

(٥) العادل خضر، اللا بشريّ هذا السِّوَى الذي لا يُحْتَمَل، مقالات في النقد الثقافي، مسليكياني للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠١٩ (ص ١٤ ـ ١٦)

(٦) voir, Henri Meschonnic, politique du rythme politique du sujet, Edt Verdier ١٩٩٥ p ١٨٩ - ١٩١

■

خالد حسين
سوريا ـ سويسرا

الفاتن، الفريد واللامتوقّع:

هذا هو الشّعر...!

عتبة

«اللا ـ متوقع» هو الصّدعُ الذي يطلُّ منه الأدبُ وكلُّ إبداع...!

١

I

لا أنظرُ الى الشِّعر إلا كانفتاح فادح، إلا كفرط افتتانٍ، وَكلٌّ منهما يجدُ في التعميةِ أصلٌ له بوصف العَماء مسكن الشِّعر، الأرض التي ينطلق منها سحرُ الكلمة الشعرية...

II

يجري الحديث عن علاقة سرية بين الشّعر والفلسفة؛ لا الشعر يعتاش دون فلسفة ولا الفلسفة بإمكانها أن تنزع ذاتها من مراوغات الكلمة الشعرية وفخاخها، الأمر يمضي نحو شعرنة الفكر أو الفكر في إهاب الفلسفة...كلاهما ـ الشعر والفلسفة ـ يفتح للدهشة أفقاً...!!!
لماذا يجنح الفلاسفة إلى الشِّعري؟
ما الذي يدفع الفلاسفة إلى الوقوع في مصائد «الكلمة الشعرية»؟
لا أجوبة محددة لدي في الواقع سوى القول:
سيبقى «الشِّعر» ذلك السرُّ الذي لابدَّ منه كي يستلذَّ بنا الجنوحُ إلى ما لا ندركه، السر الذي لا ينفك يطارد الفلسفة ذاتها أنى ارتهنت لمفاهيمها ومقولاتها؛ ليدخل القلق إليها ثانيةً ويعرّضها لعاصفةٍ من الإبهام والالتباس..

III

اَلعمقُ الشّعريُّ،
العمقُ المبهمُ، العمقُ الغامضُ، العمقُ الذي يمنحُ الوجودَ معناهُ وجمالَهُ وكثافتَهُ ...
إنه هنا:
يسكن أصوات النّساء وبين أصابعهن، ينمو في رغباتهنّ الأكثر اتصالاً بقوى الطبيعةِ والحياةِ...

IV

المضيُّ باللغةِ إلى تضاريس غير موطأة أو ما يُسمّى بالتفجير اللغوي أو الانزياح أو الانحراف... لا يكون بغاية الإبهار بقدر ما يكون هذا الاشتغال هو انعكاس وتمثيل للرؤية التي يرى بها الشاعر اللغة في علاقتها بالعالم والذات، الرؤية التي ينطلق بها ومنها الشاعر لرؤية العالم هي التي تحدّدُ شكل اللغة لصناعة المعنى....ومن ثمَّ فهذا الاشتغال المختلف والمغاير يشكّلُ استراتيجيةً من جملة استراتيجيات تتعاضد فيما بينها لبناء القصيدة إلى جانب اللامتوقع، منطق اللاقص، تنويع الخطاب، الممارسة الاقتصادية للعلامات اللغوية في سياقاتها الشعرية... فتجارب سان جون بيرس، باول تسيلان، سليم بركات، درويش، ....إلخ نماذج على ما أقول...

V

الشّعر
أن تنصت للغة بدايةً؛ ثم تدعها ـ تدع اللغة ـ تكتبك بضراوة خيالها الآسر...!!

VI

القصيدة، الشّعر، الصّورة؛
هذه العلامات حينما تندغم ويتلاءم بعضُها مع بعض يمكنها أن تُحْدِثَ فجواتٍ وانحناءات وتقوّسات في اللغة وتفرض عليها أن تلتوي على نفسها وتلتفَّ بفعل وطأة قوى الضغط، اللغة في الشِّعر كأرضٍ في حالةِ طَيٍّ.

..

VII

في ضيافة الكلمة الشعرية:
أن نكون في ضيافة الكلمة، هو أن ننزلَ إليها «ضيفاً»؛ أي نكون بالقرب منها؛ فالضِّيافةُ تفترض الدنوَّ والميلَ والاقترابَ، وما يترتَّبُ على ذلك من أُنسٍ وأُلفةٍ بين المضيف والضيف، بين «الكلمة الشعرية» والقارىء، الكلمة بوصفها المضيف والمضيفة (موضع الضيافة)، لا تملُّ من استضافتنا؛ لهذا لا تكفُّ عن مناداتنا عن الدعوة

للاقتراب منها، والنزول إليها. ففي ندائها لنا، وتكلُّمها بنا؛ نغدو معها: الفسحةَ والمنفذَ والفجوةَ التي يُطلُّ منها «العَالم»، فنحن والعالم مرهونان في تكشُّفِنا وانكشافِنا واحتجابِنا بكلام «الكلمة الشعرية» وصمتها، بانفتاحها وانغلاقها، بإنارتها وعتمتها. أن نكون في ضيافة الكلمة هو أن نحاورها، نحاورَ الكائن الذي يسكنها، الوجود الذي يقيم فيها، السرُّ الذي يلوذ بها، فالضيافةُ، حيث يقع «الحوار» دثاً، لا تنفكُّ موضعاً لانكشاف الأسرار، وإضاءة الضيف والمضيف؛ ففي الحوار تضيئنا «الكلمة»، ننهض بها وتنهض بنا؛ لهذا فنداؤها واجبٌ ينبغي أن يُلَبَّ؛ فهي لا تنادينا إلا إذ كانت مكتظةً بالأسرار. وتبتغي إفضاء السرّ، سرّ الكينونة، به، بالكائن، وله...

VIII

الشّعرُ انبثاقٌ الرَّغبةُ في صورتِهَا الوحشية...!

IX

النَّصُّ العَالي،

النَّصُّ السَّاميُّ، النَّصُّ الذي لا يَسمحُ لك باستكمال قراءته، النَّصُّ الذي لا يكفُّ عن تدفُّق اللذة ومحاصرتك بالتخييل، هذا النَّصُّ الفاخرُ ليس إلا الليل وقد انغمسَ بفداحةٍ في غوايةِ الشَّكل ـ النَّهار...!

X

القصيدة الشعرية،

القصيدة الحقة لا تُكتب لكي تُستهلك بقراءة واحدة، القصيدة الحقيقية تقضُّ مضجعَ المؤوّلين والقرّاء مدى أعمارهم، القصيدة الحقيقية تقود قراءها إلى السَّراب ثم تتكىء على حافة التاريخ، لتتأمل صراع التأويلات بغبطةٍ...

XI

ندرة

ندرةُ الشعر تكشفُ عن قوّته، عن حضوره الأخّاذ في الفتك بالانتباه والاستغراق فيه، هذه الندرة غالباً ما تكون نادرة حتى في «القصيدة»- موطن الشعر ذاته...في الشعر ـ النادر نلمس بأصابع الشعراء ضفاف الآلهة ...!!



I

الكلمة الشعرية: تكثيف للكينونة، نداء للامرئي...

II

القصيدةُ لسانُ السّيمياء...!!

III

في انبثاق القصيدة ...
نحاول الإمساك بظلالٍ ضائعة!!!

IV

الشّعرُ يفتتحُ دروباً لا تَقُودُ إلى أيّ مَكانْ...؟

V

غير أنّ «الكلمة الشّعرية» لها منطق آخر في الحضور، ذلك أن العوالم المفاجئة مشروطة بحضور الشّعر، الذي لا ينفك يحضر بعد غياب، فالشّعر مثل الكينونة يغيب، ولكنه برسم القدوم؛ فلا يمكن للكينونة أن تكون دون حضور الشّعر.

IV

الكلمة الشعرية تسعى إلى رسم «جمالياتٌ الصمت»، اللامرئي، واللامقول ولذلك تحتاج من الشاعر إلى المداراة والاهتمام والاختيار والصون بعيداً عن الضجيج. إنها الكلمة المشغولة بقول «الصمت»؛ لتقول العشب والنَّهر والصّدى والموت والكينونة بهدوءٍ مبدع...!

VII

«...الشّعر ليس إنشاداً؛ وإنَّما بناء يُتيحُ التوطّن في الأرض، وهو بذلك ليس ترفاً في القول بقدر ما هو الإبانة أو الثّغرة التي يتقدّم من خلالها العالم ليعلن حضوره....»

VIII

الشّعر وارتكاب العنف

يستهدف الشّعرَ النظام الدلالي السَّائد ـ والمترسّخ ـ للغة بعنفٍ وضراوةٍ تبعاً لمنطق الشّاعر [أقصد الشاعر الهدّام] ورؤيته الفلسفيةِ للغةِ والحياةِ؛ ليحدث من ثمَّ صَدْعَاً، هوةً، تباعداً بين (اللغة والمرجع)، فتنبثقُ دلالةٌ تتسمُ بالاختلاف والغموض واللاتحديد والانزياح أو العدول حسب عبد القاهر الجرجاني، وهو ما يُوهم بأنَّ ثمة تعميةً تترامى على مَسَاحَة النَّصّ الشّعري نتيجة خروقات وارتكابات كثيفة للاستبدلات والاستعارات والمجازات والتّناصّ. وهكذا نجد أنفسنا إزاء نصيّةٍ مغايرةٍ تنطوي على دلالةٍ معمَّاةٍ تتّسم باللاحسم على الصَّعيد الدّلاليّ، فالعلامة اللغوية في هذه النَّصيَّة، لم تَعُدْ تضافراً بين الدّال والمدلول وإنما التحاماً بين خاصتي: (الاختلاف والإرجاء)، فالعلامة الشّعرية حتى تكون علامةً، عليها أنَّ تختلفَ عن علامات أخرى وترجيء معناها من قراءةٍ إلى أخرى وهذا ما يُطلق عليه «اللاحسم» دلالةً تحت وطأة «النصية» التي تعمل على إخفاء قواعد النَّصّ وأسراره.

IX

لا تنفكُّ الكلمةُ الشّعريةُ عن مقاومةٍ، بل مواجهةِ الثرثرة بكلِّ العتمة التي تنطوي عليها، لذلك سنرى الشعراء العظام يلجؤون إلى أعلى درجاتِ استثمار اقتصاد العلامات، اقتصاد النص في التكثيف والاختزال لكي يتدفق الصّمتُ إلى جغرافيا النّص الشّعري، وهذا وحده ما يتيحُ للصّمت أن يتكلّم إلينا، ما يتيحُ للقصيدة أنّ تحاورَ العالم دون أن تتلاشى.

X

عن سؤال ما الشعر؟

.... اَلنَّصُّ الشّعري يتأسَّسُ على الفتك بالقوانين التداولية للكلام من حيثُ إنَّ النّسجَ الشّعريَّ عنفٌ يُمارس بحق اللغة نحواً وصرفاً وصوتاً ودلالةً وإزاحةً مما يمضي بالنّصّ الشّعري إلى التنائي عن المتعارف عليه من صيغ الكلام التداولي، ليسكن بذلك أرض الغرابة؛ الأمر الذي يصنع الدّهشة والمفارقةُ والتَّعجُّب لدى المتلقي. وإذا أضفنا إلى ذلك حذاقة الشّاعر ومهارته في النسج (الشعراء أمراء الكلام كما يُقال في العربية)، فإنّ التعمية تتضاعف وتهيمن على الكلمة الشّعرية، وهذا ما يجعل الكلمة الشعرية تحديداً تضيئنا بعتمتها.

XI

الشعر ـ تفرُّد الصّوت

.... والشّعر هو تفرُّد الصّوت، فسحةٌ للصوتِ في خصوصيته، في انبثاقه ـ التفرّد شرطٌ لحضور الشّعر ذاته، أيْ إنَّ حضورَ الشّعر بوصفه انعطافةً حادّةً في اللغة ووجهة النظر والتَّجربة في العالم ومعه يفرضُ خصوصيةً في الصَّوت الشّعري وفرادته؛ إذ تتدرّج هذه الفرادة من صوتٍ إلى آخر تجذُّراً من عدمه في أرض الكلمة الشّعرية. وهذا لا يعني شيئاً سوى "الاختلاف"، اختلاف الصّوت، البصمة، الإمضاء؛ ليكونَ ذلك ممرّاً إلى استعمال مفهوم أكثر دقةً وتلاؤماً مع الشّعرية المعاصرة وأعني الكتابة الشّعرية في صميم الاختلاف، «الكتابة ـ الاختلاف» وفي المسافة الفاصلة بين الكتابة والاختلاف تقيم التجارب الشّعرية درجةً ونوعيةً، ثراءً وفقراً، ألقاً وخفوتاً إلى أن تبلغَ بعضها ضفاف «الكتابة اختلافاً» حَدّاً وقوّةً أو تنهار في الطريق إلى هذه الضفاف.

XII

«الشّعر، القصيدة»

...»الشّعر، القصيدة»، ضمن هذا الحقل المفهومي نُباينُ "الشّعر" عن "القصيدة" بالنّظر إلى الأخيرة بوصفها مكاناً، فضاءً لِسُكْنَى الكلمة الشّعرية، فالشّعر إما أن يتخذ القصيدة مأوى أو لا يكون، كما لو أنّ القصيدة، وهي كذلك واقعاً وحدثاً، هي التي تمنحُ الكلمة الشّعرية نعمة الإقامة والتمكُّن والحضور، والبروز، والإشراق، والانخطاف. وفي الوقت الذي يرتهن فيه حضور "الشّعر" بالقصيدة شرطاً، فإنها تحضر في كثير من الأحيان إلى الكتابة مع كائناتها اللغوية دون كائن الشّعر ذاته من حيث هو سحرٌ وفتنةٌ وغرابةٌ، وهي دون الشّعر، بعيداً عن الكلمة الشّعرية، تحيط بعالم من الهمود والانطفاء والأفول والخفوت، فهي ليست، والحالُ هذه، إلّا ضرباً من الفضاء المنكفئ على ذاته. لكن ندرةَ الشّعر، وهي خاصيةٌ، أصلٌ في الكلمة الشّعرية ذاتها، تحدّدُ تألق هذا "الفضاء ـ القصيدة" من تلاشيه. وإذا كان ألقُ القصيدة مرتهنٌ بتمكُّن الشّعر منها إقامةً وسكناً فهي إذّاك ضرورةٌ، نداءٌ للكلمةِ الشّعرية للحضور وبثّ سحرها وإشراقها في أرجاء القصيدة حتى تحضر "القصيدة ـ الفضاء" ذاتها إلى الرؤية وتقف إزاء الفكر دافعةً إياه لواقع تأويلي مغاير.

كتابة الشّعر، أو الرواية، أو النقد، أو الرسم أو... إلخ هي محاولة أو محاولات يائسة لكي «نفهم» العالم، ولكننا في كل انعطافة نطارد العالم فلا نصطاد سوى ظلاله....

■



عمل : كريم سعدون



ترجمة:
بول شاوول
لبنان

مواجهة الأساطير بالأساطير

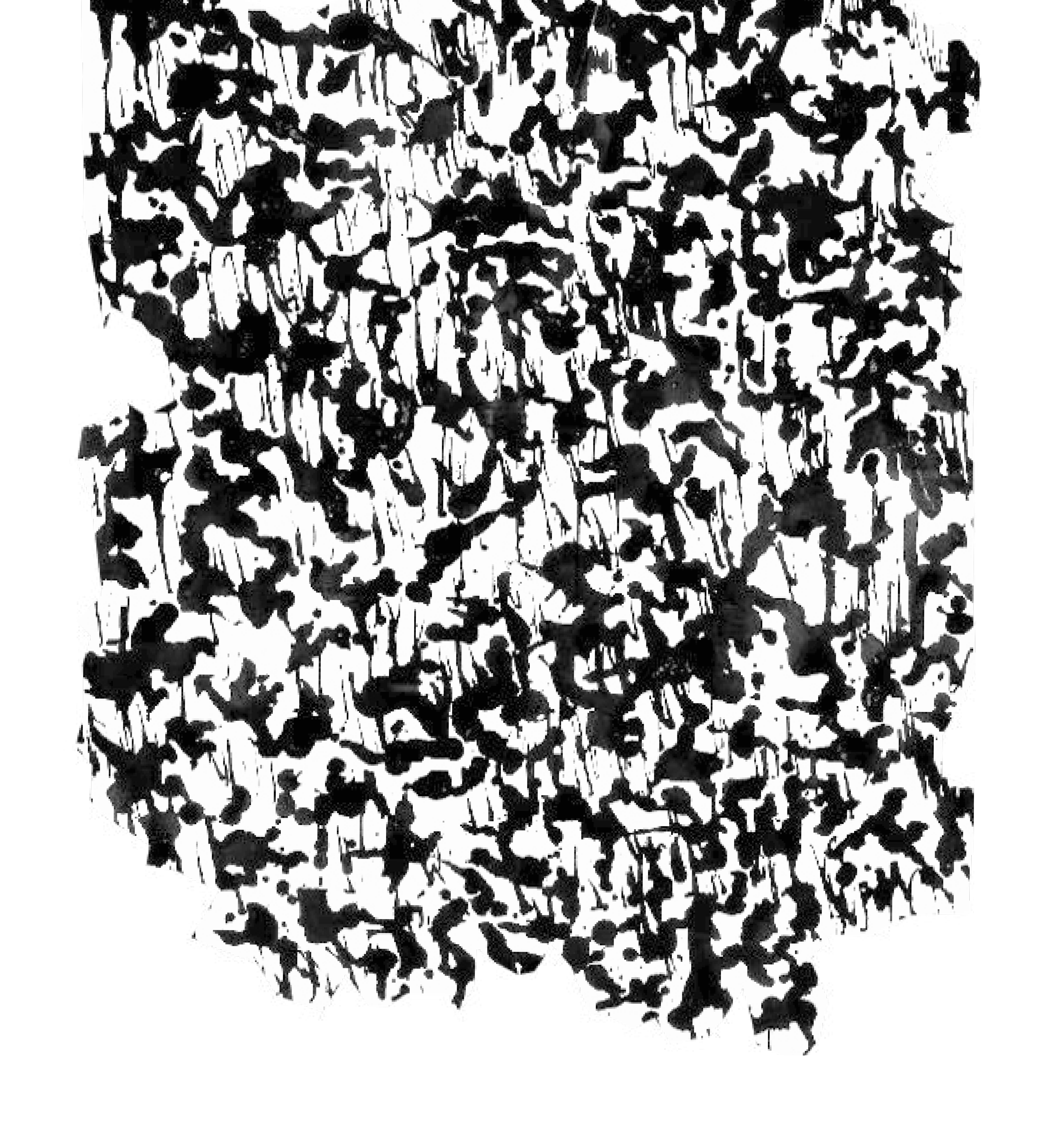
كتاب الشاعر الفرنسي الكبير هنري ميشو «من كنت». وأحلام الساق»، و«أمثال الأصول»، صدرت طبعة جديدة له عن دار غاليمار، بمقدمة لبرنارنويك. وميشو مفجر التجارب المتناقضة، ومجرب كل الأشكال، لم يقع لا في أسلوبية سان جون برس أو غيفيك، اندره دو بوشيه، ولا في فخ المدارس الشعرية، مع إنه تأثَّر بشكل ما بالسورياليين، وبالأحرى الدادائيين، وادغار الن بو... وبالأساطير والحكايات معظم نصوص هذا الكتاب محاولة «خلق» أصول متخيلة للعالم والأشياء، والحيوانات والنار والإنسان بطريقة حكائية، يتمتع بها الفتيان المهووسون بالقصص والخرافات، تمتع الكبار بهذه الكتابة البسيطة على مهارتها، القريبة على انحدارها اللا زمنية المدفوعة بمخيلة طفولية، لتكن ساخرة إلى آخر الحدود.
كأنَّه يسفه كثيراً من الأساطير المؤسسة للغيوب والماورائيات... والميتافيزيقيا.....
هنا نصوص مترجمة من هذا الكتاب.

أصل النار(1)
دوا يمشي في الحقل
أرنب يجري
يرمي دوا الأرنب بحجر.
يسقط الحجر على حجر
تُصدر الحجارة ضجة مدوية و... بف ..
تمضي الشعلة إلى العشب اليابس.
يشتعل الحقل
ها هو أصل النار.

أصل النار(2)
قلبت صاعقة جذع شجرة
إنه الآن يابس وقاسي
دوا، جارياً، يصطدم بالجذع ويسقط.
يغضب دوا من الخشبة، يكسرها،
يضربها،
وغاضباً، يركل قطعها الواحدة بالأخرى...
بف!... شعلة ترتفع.
ها هو أصل النار.

أصل البيت

تحترق الغابة منذ أربعة أيام.
تفر الحيوانات وتصل الى السهل
جلس البشر على أقفيتهم.
ها هم يحسون بأنَّ أحداً ما يُدغدغ أذرعهم.
ربما هي البراغيث، وراحوا يأكلونها.
لكن بعد ذلك يقوم أحدهم "ما زلت أتدغدغ"
(ذلك لأنَّهم كفوا عن تسلق الأشجار)
اندفعوا، يقتلعون، ينتزعون الأغصان
ويرمونها على الأرض
بعضها يتراكم على الأخرى ويتشابك
ومن جديد راحوا يتسلقون الشجر عندها
لم يعودوا يحسّون بالدغدغة في أذرعهم
فالأشجار
كوَّنت كوخاً.
وأثناء العاصفة اكتشفوا أنَّ الكوخ
متين في وجه المطر والريح.
ومن وقتها لم يعودوا إلى الغابة أبداً.



عمل : هنري ميشو 1960

أصل الشراع
جذع شجرة ضخم على مياه النهر
مادا ودوا عليه مع جلد نمر عليهما أن
يتقاسماه.
مادا تُمسك الجلد بقائمتي
المقدمة، ودوا يمسكه من الخلف.
تهب الريح ،تنفخ الجلد، وتدفع على النهر، مادا ودوا
والجذع الضخم.
ها هو أصل الشراع.

منفعة النار
أحقاً يهتم البشر بالنار من أجل الحرارة
أو الضوء، ويستعملونهما.
كان يجب، ولكي تظهر النار شيئاً جيداً
أن يدفع دوا زوجته في النار،
بسبب المتعة التي يرى فيها شعرها الطويل يختفي.
وكان يجب، ربما، أن يرغمها لتبقي فيها حتى
تستوي تماماً، وتتفحم، وتزعجه في التنفس
وبعدها، يسحبها، يأكلها ويجد
مذاق قطع زوجته
المشوية أفضل من القطع التي ما زالت
معرضة للنار.

الله والعالم
في البداية، لم يكن هناك سوى الله
والشياطين.
فهؤلاء يتميزون برائحتهم وبالصفير الذي
يصدرونه وهم يتنقلون.
كانوا غير مرئيين.
أي إنَّهم كانوا يخبئون أنفسهم عن الله.
"كان. مابل ديلو!"
وينادي الله مجدداً:
"كان. مابل. ديلو"
إنَّهم مختبئون الواحد وراء الآخر، وبالصف
من رائحة شور القوية.
لا أحد من الشياطين يأتي.
يغضب الله.
فقد أرسل ريحاً رهيبة ليطرد الشياطين نحوه.
وحده تآل جاء.
صَمَدَ الباقون.
وتشتد الريح أكثر فأكثر! يصمدون، يتلاصقون

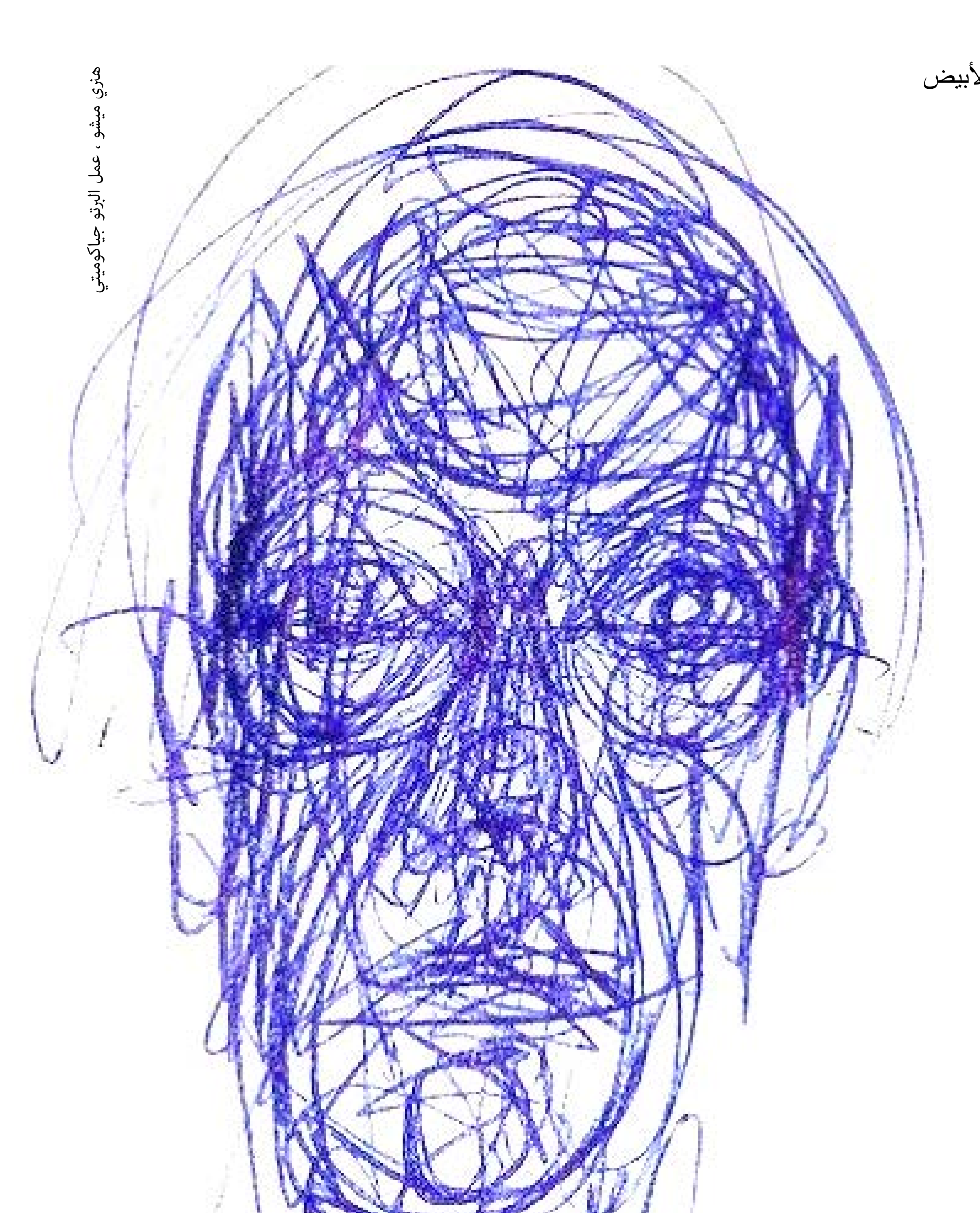
ويتقلصون. وعلى قدر ما يصبحون حجارة.
ها هو أصل الأرض.

أصل الجراثيم

في بداية البدايات، يسأل الله أبا الإنسان
أي حيوان يرغب في أن يكون قربه.
"بوف! قال أبو الانسان" الأصغر هو الأفضل".
يقول الله "عال" ويعطيه البرغوث.
ومنذ ذلك الحين يمتص البرغوث الإنسان؛ الإنسان الأسود لم يقل شيئاً، لكن
ذات يوم، يطلب الإنسان الأبيض، متضايقاً
من الله أن تنتزع منه البراغيث.
يقول الله: "أي حيوان تريد قربك؟" الأصغر هو الأفضل" يرد الإنسان الأبيض
ظناً منه أنَّه ليس هناك أصغر من البرغوث.
عال" يقول الله" ويقول السحرة البيض
إنَّ الله وضع في أجسامهم حيوانات في منتهى الصغر،
بحيث أنَّهم وحدهم يعرفون أن يلاحظونها،
وأنَّ هذه الحيوانات
عندما تجتمع في الصدر، تمنع الإنسان الأبيض
من التنفس وتقتله.
"نحن نقول إن الحيوان الأضخم هو الفيل
وإنَّ الفيل هو الأفضل"
والفيل قربنا.
الأبيض المخادع
الفهد!
يجري بسرعة إلى شجرة، يتمسك من الوراء ويتسلق.
أي!(لم يظهر)، اصطدم رأسه بالغصن الأوطأ.
لا بد أنَّه تألم والأمر سيأتي... ماذا؟
يحصل الأمر في اليوم التالي: وبره الشتائي
يتساقط، ثم وبره الصيفي.
بات الآن عارياً، وصار إنساناً. "إنَّك بالتأكيد سلف قبيلتك"،
قال
أحد الرجال
البيض الذي كان يصغي.
"رجل أبيض...، يردّ الهنا"، كذبت بلغتك"
ليس في بلادنا فهود.
هذا الرجل هو سلف ديفي في الوو".

أصل التائه

يُمسك
ديفا رأس زوجته في دخان الغابة الخضراء.
يخنقها ليأكله.



هنري ميشو ، عمل البرتو جياكوميتي

وبينما يشحذ الحجر بالحجر ليقطعه، يدب عليه الخوف..
فمظهرها ما زال لا يبدو
عليها لا إذا كانت ميتة، ولا حية،
وتقول لديفا الأفعال المخيفة، وإنه هو الذي قتل أبدا قبل البارحة،
في الغابة، والمستقبل وموته قبل مغيب الشمس.
ويأتي، ناس آخرون، ويعرفون بهذه الأمور،
وأمور أخرى ارتكبت، خلف الأشجار.
ومنذ ذلك الحين، تملَّك الخوف دوا، وكذلك السُّود؛ وكل الناس.
ذلك لأنَّ هناك شخصاً ما اختبأ، وينظر إلينا.

ماديمبا والأسد

ما ديمبا تخيط جالسة
يصل الأسد.
ما ديمبا تفكر: أنا هائلة، وروح
روح ما ديمبا تفيض، تاركة أطرافاً متجمدة.
يفكر الأسد: إنها ميتة! ويمضي.
ثم تعود روح ما ديمبا إليها.
ما ديمبا تتحسَّس نفسها وتقول:
"الرجال تباهوا: الأسد ليس رهيباً"
وها هو الأسد يعود.
وتصرخ: امضِ أيها الكلب Loux
يفكر الأسد: ما زالت صالحة للأكل،
ثم يفترسها.

النملة في النجمة

كانت نملة تمشي نحو نجمة.
صادف رجل في طريقها.
قال لها:" إلى أين ذاهبة"، ثم سحقها.
كان سكيراً، لكن وماذا الآن:
ماذا حلَّ بهذه النملة؟
أصل آكل لحوم البشر
دوا وندوابي ابنه الصغير وقِدر من اللحم
والشحم الذي يغلي في الكهف.
يذهب دوا.
ندوابي والقِدر في الكهف.
ندوابي يلعب، يسقط في القدِر.
تتحرَّك القِدر بقوة.
ثم يهمد القِدر.

■



تقديم وترجمة: احساين بنزبير
المغرب ـ فرنسا

فيليب بيك

الناطق الحثيث

له دائما وقفة في سماء القصيدة. وربما يتحمل سماء الشعر، أيضا. مَنْ يكون؟ كيف يجعل المهتمَّ بالشعر في حالة غامضة؟ إنه ربما أو تقريبا الشاعر الفرنسي المعاصر فيليب بيك Philippe Beck . برفقته، « الشعر يوجد هنا أو هناك/ ليس في كل مكان ». هكذا تكلم بيك ويتكلم الشاعر بيك بطريقة أوبراديكية Opéradique وهو يمارس حيوانية الشعر. الحيوان الشعري معه في محنة دائمة، لأننا في حاجة ملحة إلى التسلح بأدوات فكرية وفلسفية وموسيقية لندخل في عالمه. عالم ليس كباقي الأصوات الشعرية الفرنسية. ماء شعري ما يسقي ويغذي حديقة رمزية. وفي هذه الحديقة، نعثر بعد عناء وجهد على فهد أسود، كأليغوريا، الذي يمنح للشاعر فرصة ولوج فن شعري متفرد.



أجل، الفهد الأسود دليل القصيدة منذ دانتي. خصوصا، حين يكون الفهد الأسود بكامل رائحة طيبة. الشاعر بيك، هنا، يحاول القبض عليه ولو من ذيله. لكنه يهرب ويتملص كالشعر. وهنا أيضا، تبدأ المغامرة الشعرية عند بيك. يبحث على الشعر وهو يتجسس على خطوات الفهد كشكل شعري مرغوب فيه. مرغوب فيه في العالم أو في مغارة ذات شتاء مشفوع بالموسيقى. وفي ديوان « إملاءات Dictées « (سنة ٢٠١٨)، يتعلق الأمر بالموسيقى، العارفة منها. بودلير يقول بأن الموسيقى تمنحنا فكرةً عن الفضاء الشعري. وفضاءُ بيك مملوء، في هذه المجموعة، بماء الموسيقى وبنشيد يتمتم شعرا مستقبليا. ثم تحت سماء الفكر نعثر على غرفة ذات رواية شعرية منصهرة.

في الديوان، شخصيات موسيقية تتحول إلى سخام أو دخان: الشاعر بيك يكتب إذاً قصيدة تؤسس فكرة الشعر الذي يتقدم وهو يكتب بأذن لها غرابة طرية ومعقدة. لأن شعر بيك ليس سهلا. ولحسن الحظ، على الأقل بالنسبة إلينا. في الصعب، الشاعر بيك يدخل كهفا بخفي الفيلسوف المكهرب. لأنه كشاعر يسقي ولايات الفلسفة. والموسيقى، بين صفحات هذا الديوان، تستعمر ثنايا القصيدة بتعاقد شهواني. ليس سهلا شعر فيليب بيك. لأنه يرمي بالقارئ في حضن خريطة ثاقبة النظر. كأننا مشدودون بِوَهْقٍ من سلالة عرائس البحر: إنها الموسيقى السيدة، شخصية مبنية للمجهول.

هكذا يتكلم فيليب بيك:

« لي محارة شَوْساء / مأهولة بتذكارات مقذوفة / وبتوتراتٍ هُراءٍ / تحاذي طيرانَ غرابٍ «.

أو إنه يتكلم بهيأة أخرى، في كتابة النثري الموسوم بِ « معاهدة عرائس البحر Traité des sirènes » : « سر الحب يكمن في حرقة التواطؤ، والتواطؤ ينعقد في حريق نسبية خفية، في فقدان مشروط، حيث يشعشع ارتياعٌ أَكْدَر، رعاية صماء بدلائل الظاهر. الحورية ليست شعار الفم بل هي المغارة الشمسية الأكثر تفاهة (...) ».

وكأن بيك يكتب الموسيقى عبر القصيدة في فقاعة أو في ذات غنائية موضوعية ونقدية. أجل، غنائية موضوعية واستنباطات ورواية ذات مصيبة فظة. ثم، الدهشة التي يمارسها على القارئ. مساح أراضي لا تصلح إلا لحضرة العارف. العارف والغريق في نصوصه.

أن نترجم شعر فيليب بيك يعني القبول بخسارة (مَضْيعة) لغوية: خسارة اللغة الفرنسية وخسارة اللغة العربية معا. لأنه يغتصب اللغة ويجعلها من صنف لسان غير مصادق عليه. إنها محنة الترجمة.

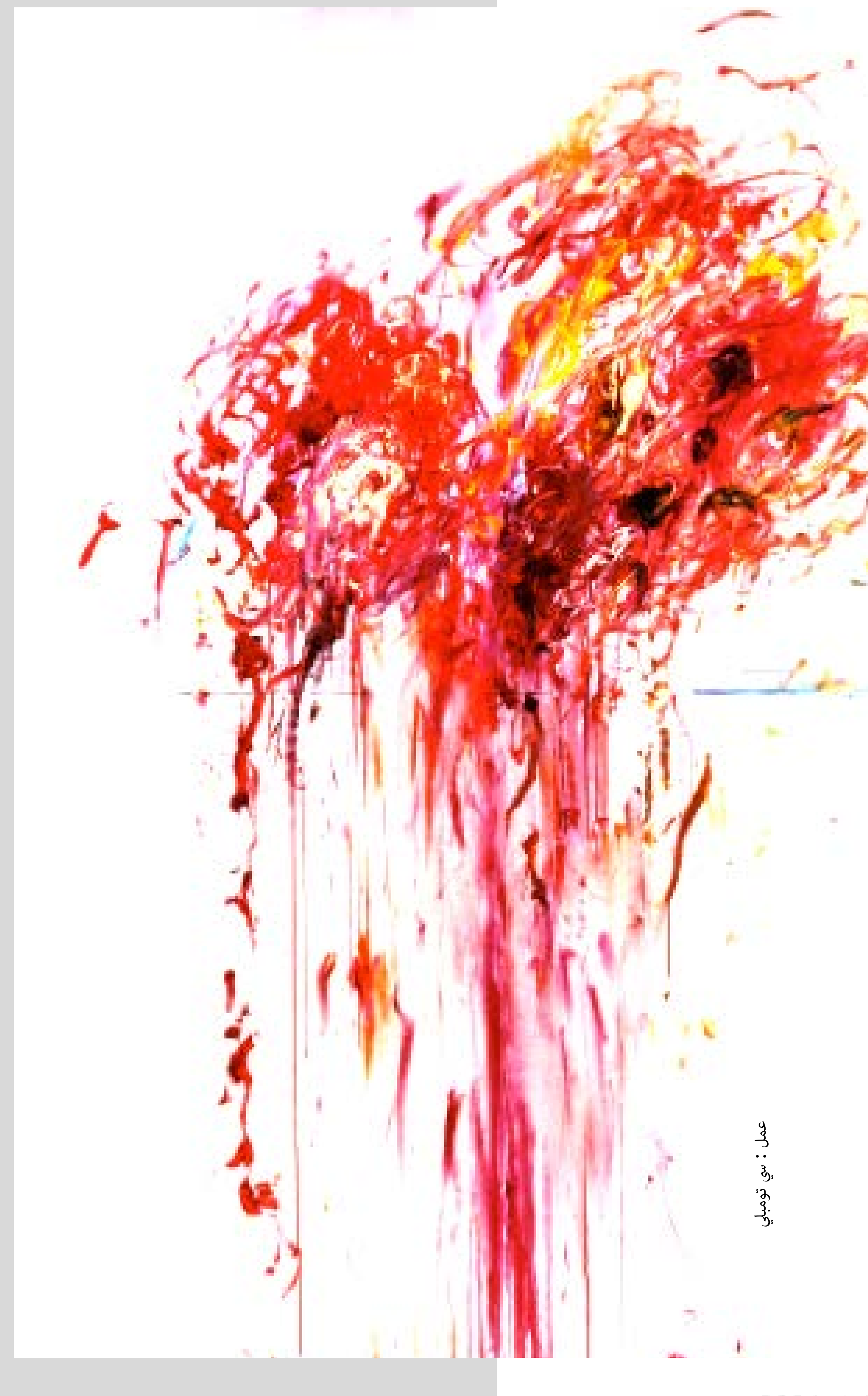
من ديوانه الأخير « إملاءات « ترجمنا قصيدتين تحت ضربة شمس شعرية.



عمل : سي تومبلي

الطائر-النبي

بأجنحةِ عكاكيز، يخفق الطائر
في الحقبة. والقوسُ الجسدُ خَضَّبَ
البهوَ حيث في دائرة ما
يَدْسَعُ النائمين،
فراشاتِ سهلٍ فسيح
على خارطةٍ من سلالة القسوة.
الطائر-القيثارة يدبر المحسوسين الذين
يغضون النظر
عند قُفُولِ هادِفٍ مسكوك،
أو أجنحةَ الجبين يتغافلون،
ويتجاهلون السقوط على الأرض.
الطائر-القيثارة يمشي ليحَلِّق،
يسير وهو يباعِدُ ضيعة عالَمٍ
أعادوا تَخْضِيبَهُ. يزُفّ بالرمال والحُبَيْبَاتِ،
بالبهائم التي تدور أرضاً
قُدُماً إلى المستودع السيد.
حتى اللاَّمُزارع يشاهد الطائر
يصف الأناشيد ويتذرَّعُ على هباءٍ
يطفو نحو الشمس كما لو على النهر.
غُرَفٌ تمارس التودد،
وشُومانْ يرسم غصنا نادرا
حيث المستقبل المُشْبَعُ بالهواء
يتزحلق نحو حلقومِ
مغنٍّ منتوفَ الريش،
منخورا بأحلام خرساء.
والحلقوم السيد يلج الغابةَ
أو السوقَ الذي يتمثَّلُ الأكمام.



عمل : سي تومبلي



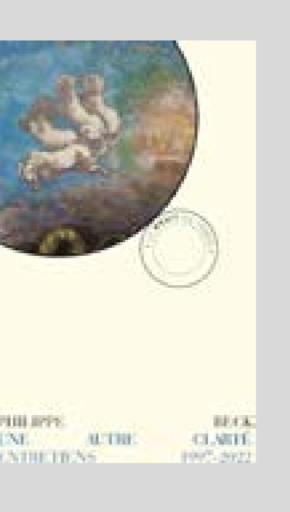
دومينو

اللیلُ یُرقص الأكتافَ الموسیقیة
والآباء الجالسون یضعون
الدُّومِینُو الفِكِّیرَ،
بدِقةٍ متزوجة وبعِلْمٍ فردوسيٍّ.
وقتُ راحةٍ لصمتٍ متعلِّقٍ.
أما المائدة فصَرامَةٌ ممنوحة.
الأیاد المضبوطة على الموسیقى
تسلك شبكةً ترددها الألسنة.
من ضفة إلى أخرى.
أكید إن السواحل
في غابةٍ تَحَاوُرِیَّةٍ تتواجد.
ورقصة البالیهْ خافیة
على أطفال غبر مألوفین،
مَشْهودِین،
یتنبؤون بصیحاتهم الغامضة.
الرقصة عن بعد
تواصل زخمَ عصافیر
ناطقة ومتشوقة إلى سماءٍ
تصحو من ثمالتها.
وعلى محمل الجِدّ یتفقَّد
تداعیات الأرقام،
أرابیسْكَ العاج،
إنه شُومانْ
یتقصى النهرَ الذي یراوح
لفائفَهُ وبحَّارَته البَعِیدین.
البَعْل الصَّرُوح،
بالرغم من ولایة المستنقعات
(وغیوم الأفكار الألیفة،
الفراشات المترسخة)،
یُطاوِعُ سریرة سعادةٍ تعزز
وتهجعُ.



یتفقد ثعبان الأرقام المنكوبة
وهو یتشَكَّلُ،
أو إنها المطارِقُ المحسوبة
في حدائق مألوفة،
أو إنها الخرائط المقْصوصة بفظاظةٍ،
المخلوعة من الكیبورد
الجارح والمُطَارِد.
لكنَّ البَعْلَ الصَّروحَ یخَمِّن
في بالِ لفائف
تتزلَّج على طول العاج
كما لو مَقْلَعِ حجارةٍ
یهیئ رُخاماً منسیا.
القلوب المُمَوْسَقَةُ، النفوذ الناطق،
تستمر في رقصة البالیهْ الخاضعة،
وفي قدرة التُّفّاحِ المستعاد.
حول المائدة، ذات لیلِ شتاءٍ متخبِّطٍ،
یتقمص شخصیات قصیة،
كأنه مستقبل مشترك
لأذهان مقتبَسةٍ
من أجمل الصیف.

■







لم يوجد بعد

رشيد بوخير

ترجمة:
حسن أوزال
المغرب

الشعرُ
مسكني الأبدي
النساءُ
مسكني المؤقت

كيف أعيرُ
حياتي للموتِ
قبل أن أدركَ بالمقابل :
«أنَّ كل ما أحسّه متعدداً ،ليس إلا أناي»

المرأةُ كالديمقراطية
بابٌ صدئ
ليس بمكنتنا أن نفتحهُ
إلاّ
بركلةِ قدم

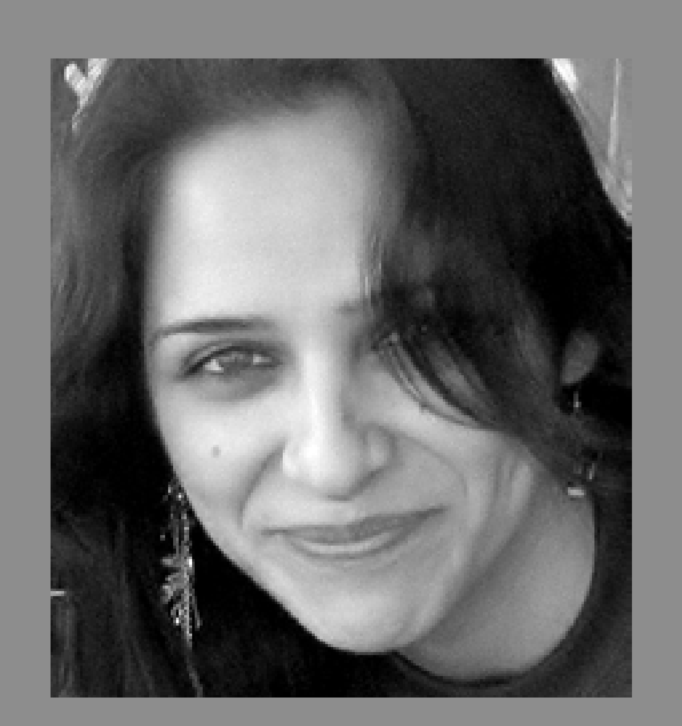
تتطايرُ السياسة
ضعف
ما يتطايرُ
ورق المراحيض

لكلّ عصرٍ أقفاصه
و لكلّ قفص
نساءه
لم أكن بحاجة
إلاّ لبضع دقائق

في علاقتي ببعض النساء
لكي أخلُصَ
إلى استنتاج مؤداه:
أنَّ فكرةَ الزواج مجرد سراب
كلّ ما أستلهمته من الخمرة
أعبرُ عنه من خلال القصيدة
الحبُ والموتُ سيان
مجرد إنهاك للأعضاء
أبداً ما من قصيدٍ
بل فقط لحظاتٌ شعر
ما الشاعر سوى ممحاة
في الجيب الداخلي لقصائده
في القصيد
ألفي أبواي
لأنني يتيم الثقافة

كل ما تقدمت ضد أناي
أدركتُ أنني نحو الأمام أسير
أكاد لا أستنفذ أزليتي
إلا فيما هو لحظيٌّ
أنا كائنٌ لم يوجد بعد
و سوف أظل كائناً ناقصا على الدوام
بتواضعٍ تام
ليس ليٍ من يقين آخر
عدا هذا الذي يشي بوجود
دربٌ في رأسي.





ترجمة :
ريم غنايم
فلسطين

شارون اولدز

عمل كريم سعدون

نشيدٌ للبَظر

لهفةٌ صغيرة؛
سلّةُ فتاة الزّهور، سلّة أشواكٍ ناعمة
وبتلاتٌ، عند مدخل عمود الساتان للردهة الداخليّة
فتاة الكشافة في البرية؛ أُذُن جامحة
تشرئبّ؛قنقن رقيق، يومىء؛
عفريت؛ يبدّل هيئته؛ عضلة ضغط الصدر
لإلهة صغيرة هاوية؛ زهرة لوتس
الحزن، منيرفا صغيرة تثب
مدرّعةً، منصهرةً- لم أعرفكِ،
في سنّ السابعة، حسبتكِ نهجَ الله
في مخاطبتي، لمّا واصلتُ التأرجح
على الخواتم، بعد أن رنّ الجرس...
لم يستعِن بكلماته، استعان
بكِ كي يستميلني، لَواني
لَواني، وفي الالتواءات الست أو السّبع
لجسدي ودماغي، كنتِ أنت
الالتواءة الصغيرة التي رفعت جلّ الالتواءات.

بعدها فعلتِها دون الله-
مع الأولاد، مع القبل، ثمّ صرتِ آلة موسيقى الحبّ. اليوم،
رأيتُ رسمَك لأول مرة، عِرقك الظّهريّ، شريانك،
جسدكِ الكهفيّ، مصباحك الفتيليّ الدهليزيّ،
رباطكِ المعلّق- رأيتُ كيف نهلَ ارتقاؤك الفكرةَ منك، بابتكار كائنٍ
يشبهكِ لكن أكبر بكثير.
سُمّيتِ باسم هضبة كلينابن الإغريقيّة،
منحدر-أرضُ وجودِنا أنتِ، هيئةُ الإنسان
الصغيرة، الغريبة ذات القلنسوة
التي بلغت بابنا،
وإن باركناها، ستُبارَك.

تُندوتا أبي

مُسطّحهما النّاعم، حريرُ الشّعر البرّاق
يتدفق منهما عذبًا
كالماء. وضعتُ وجنتي- ربّما لمرّة واحدة،
على هيئتهما الصلبة،
أذني مضغوطة تقابلُ شحنة
القلب الجوّانيّ. مرّة واحدة في أقصى تقدير- ومع ذلك كلّما فكّرت في أبي
تخيّلت ثندوتيه، يهجع رأسي
على صدره العَبق، وكأنّي أنفقتُ
ساعاتٍ، أعوامًا، في تلك الرائحة للفلفل الأسود
والأرض المقلوبة.

الشيطان يقول

يأتيني الشيطان
في صندوق مُقفل، ويقول: سأخرجك، قولي
أبي خراء. أقول
أبي خراءٌ فيضحك الشيطان
ويقول ها هو ينفتح
قولي إنّ أُمّك قوّادة
أمّي قوادة
ثمة شيء ينفتح ويتكسّر وأنا أقولها.


عمل كريم سعدون

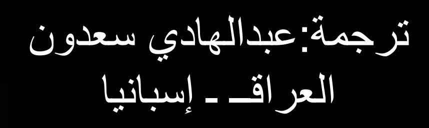
بعد ممارسة الجنس شتاءً

بادئ ذي بدء لا أقوى حتى على لفّ نفسي بملاءة،
كلّ شيءٍ مؤلم، صفيحة معدنيّة ملقاةٌ على أعصابي، أرقدُ هناكَ
في الفراغ كما لو أنّي أحلّق على عجلةٍ دون حركةٍ، ثم، وعلى مهلٍ، أسكنُ- حارةً، دافئة، فاترة، باردة،
مثلجة، إلى أن يتحوّل جلد جسدي بأكمله إلى ثلج
خلا تلك النقاط التي يلمسها جسدانا مثل زهورٍ من نار.
من حول الباب مرتخيًا في إطاره، ومن حول العارضة، الضّوء من البهو يشتعلُ في خطوط مباشرة ويحصي
حزم الأشعة على السقف، هيئةٌ تلقي ذراعيها للبهجة.
في المرآة، ملائكة الغرفة ساكنون، إنّه الوقت الذي يمكنك أن ترى فيه الملاك نفسه مباركًا،
والكرات الداكنة للثريا،
تتدلّى في المرآة، بلا حركة- أستطيع أن أشعر
بمبيضيّ عميقًا في جسدي،
أتفرّس في المصابيح الفضيّة
واضحٌ أنّ كلّ شيء أتأمله حقيقيّ وجيّد. بلغنا نهاية الأسئلة،
تُطلق راحةَ يدك، دافئة، عريضة،
جافة، على وجهي مرّة تلو المرة، كالرّب
واضعا لمساته الأخيرة عليه، قبل أن يُنزلَني
كي أولَد.

نشيدٌ لغشاء البكارة

لا علمَ لي متى تشكّلَ خلقك،
داخلي، وأنا داخلَ أمي، ربما
عندما تحدّدت العضلات اللاارادية، مثلَ الجيلي الورديّ.
أحبّ أن أفكّر فيكَ هناك، مكتملا، منغلقًا، أنتَ والبظرُ
آمنان كالحياة التي عشتماها. كان لا بدّ من قتل أمي وقتلي
للوصول إليكما. أحبها في هذه اللحظة، وهي حصنٌ كبير يطوّقني، الرّئيسة على لحمِ عذريّتي الطريّ.
لا علمَ لي، من ابتكركَ- لتحفظ ما بداخل الفتاة- نقيًا مخزّنا.
أيها الجدارُ العزيز، أيتها البوابة العزيزة، أيها السلّم العزيز، أيها البابُ الهولنديّ، ليس منفذا للقطط، وليس
بابا متحركًا، بل وعاء حلوى أحاديّ الاستعمال. كم من مكان
في الجسم خُلِقَ ليُدمَّر مرّة واحدة؟ كنت قويًا، أليسَ كذلك؟
أخذتَ عملك على محمل الجدّ- لم أشعر
بألمٍ مثل هذا من قبل- كنتَ سيّدة الساعة الرمليّة التي يشطرها السّاحر
إلى نصفين. كنتُ فخورةً بك، وأنت تتحول إلى مادّة شريانيّة قانية ملء الكأس. وكم كنا محظوظَين، أنا
وأنت، أن اخترنا متى، ومع من، وأين، ولماذا- وسادة دبابيس مخمليّة، ذات صلة بتماثيلَ باكية.
فعلناها فوق السجادة في صالون شقة مستأجرة، لكنني
شعرت كما لو كنا في غابات ديانا- هو وأنا وأنت معا،
أو كما لو كنا في الصّهارة من نواة الكرة الأرضيّة، تنبثق من قاع البحر.
شكرًا على حياتك وشكرا على موتك،
شكرًا على سَيرك أمامي مثل فتاة الزهور، ترميني ببتلاتك القرمزيّة. حدث ذلك
أعوامًا قبل زواجي- قبل أن أحملَ، داخلي،
غشاءَ بكارة صغير، طفوليّ، بجانب البويضات وفي قلبها أغشية بكارة صغيرة
أخرى، لكنّك بسطتَ السّجادة، وأخذتَني إلى الحياة البهيميّة لامرأة. كنتَ لي مثل أمٍ بالدّم: بادىء ذي بدء
أدنيتني منكَ، طيلة ثمانية عشر عامًا، ثمّ أطلقتَ سراحي.





كيف تقتل أفلاطون في أربع قصائد

شانتال ميّار

عبر هذا الزخم الهائل من المنشورات والأسماء الأدبية، صوت المرأة الإسبانية مازال حتى اليوم يعاني من الإقصاء وعدم الترويج الحقيقي له. إذا كانت النماذج النسوية الأولى منذ القرون الوسطى حتى نهاية القرن التاسع عشر، كن يكتبن تحت ضغوطات مجتمعية وكنسية معينة، فاليوم يقعن تحت نفس الضغوطات وإن اتخذت مسميات ومواقف مختلفة. الأسماء النسوية مرت بفترات ابتعاد وإقصاء، فترات نشر بأسماء ذكورية والتعكز على أسماء أزواج أو الدخول في مقاسات أدبية معينة حتى تجد لها مكانها، فاليوم وإن اختفت تلك الظواهر وأصبح الاسم الأنثوي بالإمكان مجابهة الجانب الذكوري في الثقافة والاجتهاد الأدبي والتنوع المتاح، إلا أن الحقائق ماتزال تؤكد على العديد من العقبات غير المرئية أو المجهولة عمداً من قبل النقد أو المجموع الثقافي، تساهم بشكل وبآخر في التعتيم أو عدم منح الأهمية المنشودة للأسماء والظاهر الشعرية النسوية في إسبانيا. المرأة الشاعرة الإسبانية لا تختلف عن الشاعر الإسباني في كل تنقلاته وتحولاته وتجريبية فنه ومقارباته مع الذات ومع الأخر، وهي نماذج جديرة بالقراءة والتمعن بتجربتهن الإنسانية والأدبية، وبالتالي التوافق أو الاختلاف معهن ضمن الرقعة الحية للأدب الإنساني الخالد. هي نماذج شعرية بكل تجلياتها واختلافاتها الذهنية والشعرية، وبكل مدارسها واجيالها وظروف تكوينها وسني كتابتها ومغزاها الظاهر والمبطن.

ولعل نموذج الشاعرة المهمة شانتال ميّار Chantal Maillard المولودة في بروكسل عام ١٩٥١، والتي لم تكتب سوى بلغتها المكتسبة منذ الطفولة ونعني بها الإسبانية، لتتخذ منها وسيلة التخاطب والكتابة والشعرية والتفكير. دكتوراه في الفلسفة والآداب، واستاذة لجماليات ونظرات الفن في جامعة مالقة حتى تقاعدها. عشرات الكتب الشعرية والفلسفية والفكرية منذ عام ١٩٨٩ وهو عام إصدارها كتابها الشعري الأول «بذور الجسد» يليه «الضفة الأخرى» ١٩٩٠، لتتوج نتاجها الشعري بديوانها المتميز «قتل أفلاطون» ٢٠٠٤ التي حازت به على الجائزة الوطنية للآداب في العام نفسه. يليه ديوانها «خيوط» ٢٠٠٧ الذي ستحصل به على جائزة النقد الوطنية. بعدها أصدرت العديد من الدراسات والنتاجات الفكرية والفلسفية والشعرية من بينها: المرأة وقوفاً ٢٠١٧، جرح اللسان ٢٠١٧، كأي واحد ٢٠١٨، و ميديا ٢٠٢٠.



عمل : سي تومبلي

الملاك

طار فوق أنقاض
طوكيو والغرنيكا وهيروشيما،
فوق دريسدن وهامبورغ
والعامرية والفلوجة.

فوق سُحُب فسفور أبيض
الملاك المنتقم.

في حديقة العتمة، أخبروني
ترى ما هي هوية الظل؟

هذا ما حدث في عالم آخر.

أيها الأبرياء في عصر متأخر
ماذا تعرفون عن هذه الحرب؟

كتابة

أن تكتب
أي ألا تكتب أدباً؟
وما الذي يهم بذلك!
فهناك ألم كبير
في بئر هذا الجسد
حتى يبدو لي مهماً
معضلة من هذا النوع.

أكتب
لكي أستطيع شرب
هذا الماء المسمم.

فاصل

بين صورة لك
وأخرى عنك
يظل العالم متوقفاً
عند فشله.
بينما حياتي
هي ذلك العصفور اللاصق
بسلك تيار الضغط العالي
بعد تشغيله.

على إيقاع اليد

أمضي بالخلف منك،
على إيقاع يدك،
واثقة كما لو انني امضي ما بين التلال
ومتأكدة ان الريح تحيطني
وأن الأرض ثابتة
وأن تكرار الأشياء أبدي.
بغتة اهتز الكون:
رفعت يدك حتى شفتيك
ومتثائباً
شرَعتَ الليل
كما لو كان شقاً ساخناً.

منذ عشرة آلاف قرن وأنت تستيقظ
بينما النيران تلتهم فمك بهوادة.




سهيل نجم
العراق

في مرثاة الراحة

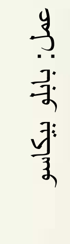
غرباءُ يجوبونَ الدروبَ
منذ أن كتبوا عناوينهم
على لائحةِ الغبشِ
حيث الأشجارُ لا تعرفُ الكسلَ
وحيث الساعاتُ
تلدُ كل يومٍ
قمراً من هواجس.
وضعوا الصبحَ تحت ثيابهم
وقد علموا أن الذئبَ
يترصدهم،
في أعلى التل.
هل همُ أضحية الخُرافة
أم عبيد سيدٍ
أكلتهُ الحكاياتُ
واستمرأت أسماءَه الذاكرة؟

يومَ حزّت سيوفُ المبشرينَ نواصيَ النيامِ،
جرت حشودُ السبايا
تتسربلُ بغفلتها.
ويوم حشدوا الغرفَ بالأصفادِ
مسحوا الأسماءَ وقالوا:
من أنتم؟

على الحبر سقطَ القفرُ
ومن الآلةِ تسلّلَ اليتامى.
وجاءَ سعاةُ البريدِ
ليلمّوا رسائلَ السلامِ
مغلفةً بأزهارِ المقابر.

لما كان الرجلُ ضحكةً
والمرأةُ قبلة
صنعوا من الرجلِ رمحاً
ومن المرأةِ مشنقة.
من لنا
ونحن ندورُ الغابةَ
من غيرِ أسلحةٍ
ولا أجوبة؟

في العصر لما جاءتِ الرياحُ
تبعثرتِ السكينةُ
وراحَ الوحلُ يمرّغُ أنفَها،
كأن أنينها هو ما ينتظرُ سماعَهُ
المتفرجون،
وما لهذا كانت تخططُ الأُغنيةُ.
الأشجارُ التي لطالما تعلمت النومَ
على كتفِ الليل، تهربُ،
وكذلك الشواخص
الصغيرة.
النهر عارٍ من حنينهِ
مثل ملكٍ مجنونٍ خذلتهُ الأحلامُ
ومثل نوايا صعدَ إليها
النملُ.
روائحُ الحديدِ والصهيلِ
تكسرُ رقبةَ التاريخ.
هذا عطرٌ يذبلُ تحت الحوافر.
وهذا حجرٌ يفغرُ فمَهُ
ليقضمَ قلوبَ الطير،
وهذا
عويل...


عمل: بابلو بيكاسو



ابراهيم الحيسن
المغرب

إن العري للفنان، كالحب للشاعر
بول فاليري

رهانات الجسد العاري في الفن التشكيلي

كيف تمثَّل المصوِّرون والنحاتون الجسد الآدمي وحوَّلوه إلى ثيمة فنية تمحورت إبداعاتهم على مرِّ العصور، مع ما صاحب ذلك من منع وحظر فرضتهما قوانين وفتاوى متنوِّعة رأت في الجسد العاري محظوراً لا ينبغي تجاوزه؟
وكيف تبدو أيقونوغرافيا العُري اليوم في ظلِّ تحوُّلات تعبيرية سريعة وغير مسبوقة في تاريخ الإبداع التشكيلي والبصري، لاسيما مع غزو الصورة والثورة الرَّقمية اللامتناهية؟

-١-

العربية وجدار المنع

لأيقونوغرافيا العُري تاريخ عريق وقديم قِدم الإنسانية، ظلَّ يشكل في الرسم والنحت تاريخ معركة واسعة لتمثل العُري كرَّغبة غامضة تتعرَّض باستمرار للهجوم والرَّقابة.

ففي الثقافة الإغريقية، اعتُبر تصوير العُري المنطوي على قيمة إثارية Erotique[١] أمراً متداولاً بما في ذلك الممارسات الجنسية الطبيعية والشاذة، إذ كان الإغريق على وعي بالطبيعة الخاصة لعُريهم الفني الذي كان مرتبطاً بالتماثيل العارية المخصَّصة للآلهة والكائنات المقدَّسة. أمَّا في البلدان التي تخضع لحكم البرابرة (أي من غير الإغريق)، فإن العُري هو أمر يجلب العار مثل الفلسفة والتفلسف نتيجة لولع هؤلاء البرابرة بالظلم والطغيان السياسي[٢].

يبدو الأمر شديد الغرابة بالنسبة للموقف الثاني، وقد نجمت عنه حوادث واعتداءات كثيرة على تاريخ الجسد هدَّدت وجوده، وذلك لفترة طويلة من الزمن، قبل أن يتحرَّر من قبضة الرَّقابة والتسلط.

لقد عَبَرَ العُري جميع العصور وجميع الثقافات، من عصور ما قبل التاريخ إلى اليوم، من الهند إلى أوقيانوسيا، من إفريقيا إلى أوروبا، وكان العُري موضع شكوك كبيرة من العصور الوسطى إلى العصر الحديث، كما يقول الكاتب ويليام ديللو W. Dello في كتابه «فن العُري»[٣]، مضيفاً بأن العُري الفني دخل فقط الأماكن المقدَّسة في العالم المسيحي بعد معارك مريرة، وحتى بعد أن أصبح «موضوعاً» في أكاديميات الفنون خلال القرن الثامن عشر، استمر في إثارة الاستنكار، وحتى الفضيحة. ورأى أن العديد من الأعمال الفنية، التي كانت تُعتبر فاضحة، لم يعد لديها أيَّ شيء يثير الصدمة بشأنها.

هكذا، ومع ظهور الحضارة الإغريقية الرومانية، تزايد الاهتمام بالجسد الذكوري العاري الذي شكل مصدر إلهام إبداعي رَمَزَ في العديد من الحالات إلى القوة والشجاعة، لذلك استمد المصوِّرون والنحاتون صور الجسد من البنيات الجسمانية للرياضيين والمحاربين الذين تنافسوا في الألعاب الأولمبية عُراة، وارتبط العُري الذكوري لديهم بمعاني المجد والانتصار تحديداً، إلى درجة أنهم استخدموا هذه الأنموذجات للجسد العاري في تصوير آلهتهم وأبطالهم الأسطوريين[٤]..

في اليونان وروما القديمتين أيضاً، كان العُري شائعاً أثناء تطبيق العقاب على الظالمين بِجَلْدِهم وهم عُراة. أمَّا في الهند، فقد ارتبط العُري بالمقدَّس Le sacré، بحيث أن معظم رجال الدين الهنود العُراة كانوا يرتبطون بعقيدة هندية قديمة تُعرف باسم «الجاينز» التي ظهرت في عام ٥٠٠ ق. م. أضف إلى ذلك أن طائفة «الساكاس» Sakas الهندية نقلت تقاليدها في العُري إلى الهند الحديثة من خلال آلاف التماثيل المعروضة على حوائط مدينة «كاجوراكو»، تلك التماثيل التي لا تترك شيئاً للخيال من فرط صراحة الممارسات الجنسية التي تصوِّرها، والتي تعود إلى القرن العاشر الميلادي[٥].

ومع بداية الفن التشكيلي كان تصوير العُري ومشاهد الجنس. ثمَّ جاءت الحضارة اليهودية والمسيحية، حيث عكس العُري في الفن بشكل عام المعايير الاجتماعية للجمال والأخلاق. من ثمَّ صار قبول العُري يخلق جدالات واسعة في مختلف المجتمعات والثقافات على مرِّ العصور، لاسيما بعد أن تعرَّض هذا الموضوع للهجوم من قبل الرَّقابة أو الأخلاق العامَّة أو النقد، خصوصاً مع انتشار المسيحية بين الرومان، تراجع رسم ونحت الأجساد العارية بسبب الموقف الديني من الجسد العاري في الفن، مع بعض الاستثناءات المتمثلة (كنموذج) في رسم آدم وحواء بتغطية عوراتهما بالأعشاب.

لكن، ومن مايكل أنجلو إلى رامبراندت، ومن روبنس إلى كوربيه، ومن بيكاسو إلى وارهول، سيعرف أعظم الفنانين كيفية تجاوز الرَّقابة و»اللعب» بمهارة مع الكتاب المقدَّس والأساطير الأبدية والتاريخ اليومي لإعطاء صورهم المثيرة العديدة[٦].

مع هؤلاء الفنانين الكبار وغيرهم، تمَّ التأسيس لتقاليد فنية تهتم بالأشكال التعبيرية للجسد، مع ما رافق ذلك من رؤى وتصوُّرات وتمثيلات عكست أمراً واحداً، هو أن «التعامل مع الجسد يختلف إبداعيّاً، سواء كان صورة أو موديلاً حقيقيّاً، عاريّاً أو مغطى جزئيّاً أو كليّاً، إنه اكتشاف للاستعارات التي يمكن أن يحققها الفنان من الجسد ككائن بانتقاله من المجال العاطفي الذي يجمعه إلى الجسد كإنسان، انتقالاً إلى التفاصيل التي تجعل من الجسد نتيجة إبداعية يكتشف فيها نقاء الجمال والحركة والرُّوح التي تشعُّ، والتي تجعل الرؤية مفتوحة على العديد من سبل قراءة الجسد في الممارسات المعاصرة والتحوُّلات البلاغية لإدارته. وبكلِّ الأحوال، فإن التعامل الفني مع الجسد إنَّما يتمُّ باستخدام الغامض والمكبوت والمثير للقلق، واستنباط القيمة الجوهرية المتمثلة بإعادة رؤية الجسد كلّ مرَّة بشكل جديد، أي بتطويع جوهر الجسد باعتباره مصدر الإيحاء، ومصدر التعبير الايحائي»[٧]. هذا الجوهر -برأينا- هو الذي يُبَرِّرُ الحضور الجسدي ويُبرز الجسد كوسيلة لإنتاج القيم والمعاني التي نراها تتمدَّد في الأعمال والقطع الفنية المنحوتة..

ديفيد: مايكل انجلو

-٢-

أفروديت، ربَّة الحب والجمال

ظلَّ الفن الإغريقي، الذي تحكمه معايير مثالية دقيقة، يتطرَّق إلى الإيروس Eros (إله الحب Dieu de l'amour) عبر مجموعة من المراحل التي شكَّلت السيرورة العامَّة لهذا الفن، سواء تعلَّق الأمر بالمرحلة القديمة أو المرحلة الهيلنستية Hellénisťe [٨].

صلة بذلك، ترى الباحثة هند الصوفي أن لمظاهر العُري لدى الإغريق «بُعد فلسفي وديني يجسِّد اعتقادهم بشمولية الإنسان: الرُّوح والجسد وجهان لعملة واحدة. ممَّا دفعهم إلى إعطاء الفكرة المجرَّدة شكلاً محسوساً تجلَّى في الكمال الجسدي وفي الإثارة والشهوانية»[٩]. مضيفة كون «هذا الفن، الذي أشيد على قيم الإيمان الديني من جهة والإيمان بالأرقام وعلاقاتها المتجانسة من جهة أخرى، هو أساس الفن الغربي. وكما أن علم الأرقام يرتكز ويلتصق بعلم الرياضيات، وبالعقل الذي يتعالى بصاحبه ليقترب من العقل الأول ومصدره الله، لم يجد المصوِّرون سبيلاً للتعبير الرَّاقي إلاَّ في استعمال الأحجام المثلى للشكل الإنساني. من هذا المنطلق، يُعتبر كل تمثال إغريقي مجموعة من أجزاء لأجمل الأجساد المعاصرة للفنان، يبحث عنهم وعنهنَّ في كل مكان، فيختار صدر فلانة، وردفَيْ أخرى وساقَيْ ثالثة..إلخ»[١٠].

داخل دروب هذا الإيروس الإغريقي، ازدهر الجسد الآدمي كثيمة Thème لازمت الكثير من القطع والإبداعات الفنية والجمالية، لاسيما في ارتباطها بالحب الإلهي الذي شكَّلت أسطورة أفروديت Aphrodite[١١] مركز دائرته.

هذه الأسطورة -التي حكى أطوارها هوميروس وهسيود Hesiod- جسَّدتها مجموعة من التماثيل والمجسَّمات الفخارية الصغيرة (تمَّ العثور عليها في جزيرة قبرص) مصاغة على نمط الأسلوب الشرقي في فن النحت، وتُصَوِّرُ تماثيل امرأة في ثوب طويل تحمل في يدها اليُمنى تفاحة أو زهرة، بينما تلتصق يدها اليُسرى بصدرها[١٢].

وانطلاقاً من أواسط القرن الخامس ق. م.، شرع الفنانون الإغريق في نحت وتصوير أفروديت الكلاسيكية كامرأة فاتنة تحظى بأعلى مراتب الفتنة والجمال، أبرزهم النحات فيدياس Phidias الذي نحت ثلاثة تماثيل لأفروديت، والنحات ألكامن Alcamene صاحب تمثال «أفروديت في الحديقة»، والنحات سكوباس Scopas الذي نحت تمثال أفروديت بانديموس[١٣]..

هكذا بَدَت أفروديت، بكلِّ هذا البهاء، شامخة بعُري جمالي نادر يُبرز أيضاً أنوثتها الجنسية الجذَّابة والمُغرية بكلِّ تأكيد..



أفروديت



فينوس امام المرآة ـ روبنس





فينوس ـ بوتيتشيللي



الخطيئة الاصلية- مايكل انجلو 1510

-٣-

السَّاحرات الأربع

عقب هذه القطع النحتية الرَّائعة التي تمحورتها أفروديت، برزت أعمال فنية (تصاوير، ميداليات، قطع خزفية، نقوشات بارزة..) احتفت هي الأخرى بهذه المرأة الجميلة جالسة، أو واقفة تارة..منحنية تارة أخرى، إلى غير ذلك من الوضعيات التي عَبَّدَت الطريق أمام فنان عصر النهضة صاندرو بوتيتشيللي Bottitcelli Sandro (١٤٤٥-١٥١٠) الذي أعاد عام ١٤٨٦ تصوير أفروديت بأسلوبه التصويري الخاص، كما يظهر ذلك جليّاً في لوحته الشهيرة «ولادة أفروديت»، أو ولادة فينيزا (Primavera)..

ثمَّ برز الفنان جيورجيو جيورجيوني G. Giorgione (١٤٧٨-١٥١٥) ليُصوِّر بدوره فينوس عارية، بدون ستائر، نائمة..حالمة ومجرَّدة من لباس يستر عورتها. وكذلك فعل الفنان تيسيان Titien (١٤٨٨-١٥٧٦) -المتأثر بجيورجيوني- حين رسم فينوس (ربَّة الجمال) تتزيَّن أمام المرآة. ففي لوحته الشهيرة «فينوس أوربينو» (حوالي ١٥٣٦)، جسَّد تيسيان الصور الحسِّية لـ Donaduna (المرأة العارية)، وهي تقع على الحافة بين المرأة والميثولوجيا، بين الرسم الإيروسي الجنسي والفن الرفيع١٤، كما رسمها عارية مستلقية على ذراعها اليسرى في مشهد آخر وبجوار قدميها رجل يعزف الموسيقى، فضلاً عن لوحة «فينوس أمام المرآة» للفنان بيير بول روبنس P. P. Rubens (١٥٧٧-١٦٤٠) المليئة بالكثير من الإيحاءات الغريزية للجسد، وكذلك لوحة «الجارية» (١٧٥٤) للفنان الفرنسي فرانسوا بوشيه F. Boucher (١٧٠٣-١٧٧٠)..وغير هذه النماذج كثير.

إلى جانب ذلك، اهتم الفن الإغريقي القديم برسم الحياة الجنسية للساتيرات Satyrs١٥، حيث كان الفنانون يصوِّرون هذه الشريحة بأعضاء تناسلية ضخمة، غير مناسبة، ظهرت كثيراً في أعمال النقش والمزهريات وكؤوس الورد الفخارية، وذلك ضمن مشاهد فاحشة تتنافى كثيراً مع الإيروتيكا البشرية، إذ تكثر فيها صورُ ملاحقة النساء الفاجرات المخمورات Menades بشكل حيواني فظ وممارسة العادة السرية وغيرها. هذا إلى جانب العديد من المشاهد المنقوشة على المزهريات، كالحب والقبلات والعناق والغزل والخيانة وغير ذلك من المواضيع التي تجسِّد مظاهر الحياة الجنسية والشهوانية في اليونان وروما القديمتين.

كما أن فناني العصور الوسطى كانوا يصوِّرون العُراة وفق طقوس خاصَّة، بدون مشاركة المشاهد، لهذا كانت تنعدم ردود الفعل الجنسية في لوحاتهم. فالمشاهد العديدة لعُري آدم وحواء تُصَوِّرُ العُري بدون أية علاقة باهتمام المشاهد البصري، أي من حيث هو واقع طبيعي صرف. وليس من قبيل المصادفة أن يميِّز رجال الدين المسيحي في القرون الوسطى بين أربعة نماذج من العُري:Nuditas naturalisأي حالة الإنسان الطبيعية، و Nuditas temporalis أي العُري من حيث هو نتيجة الفقر والبؤس، و Nuditas virtualis أي العُري كرمز للبراءة والبساطة، وأخيراً Nuditas criminalisوهو العُري الذي يُحيل إلى الشوق والشهوة والوقاحة. وكانت الممارسة الفنية تستخدم التضاد بين القامة بالملابس والقامة العارية كأسلوب خاص متميِّز١٦.

وخلال القرنين الثالث عشر والرَّابع عشر، ظهرت لوحات تصوِّر الجسد العاري تنتمي للفن المسيحي. وتُبْرِزُ أبحاث فنية كثيرة أن أول جسد ظهر عاريّاً في ذلك الوقت، هو جسد السيد المسيح، قبل أن يشهد الفن بعد ذلك تحولاً ملحوظاً اعتباراً من القرن الرَّابع عشر.

كما ازدهر الجسد العاري في الفن منذ العقود الأولى من عصر النهضة الكلاسيكي بشكل واسع، وقد عبَّر أحد الفنانين الأوروبيين عن هذا الهوس بالجسد بقوله: «إن الجسد البشري هو أكثر الأشكال جمالاً وكمالاً، ولهذا فلا يُمكن أن نملَّ من رؤيته»١٧. برز على هذا المستوى عدَّة فنانين، أبرزهم الألماني ألبرخت ديرر Albrecht Dürer (١٤٧١-١٥٢٨) من خلال رسوماته الفنية ومحفوراته التعبيرية، من بينها عمله الإبداعي الموسوم بـ»الساحرات الأربع» Les Quatre Sorcières (حفر على نحاس- ١٤٩٧)، إلى جانب ما أنجزه من محفورات فنية وبورتريهات ومشاهد طبيعية بتقنية الأكواريل، فضلاً عن مساهمته في التنظير والكتابة حول الفن.





الساحرات الاربعة ـ البرت دورر 1497



دومنيك انغر ـ حمام تركي 1862

ورغم أن رسم «الجسد العاري» ازدهر في أوروبا منذ العقود الأولى من القرن الخامس عشر، فقد اعترضت الفنانين: مايكل أنجلو، رافائيل، دافنشي، بوتشيللي، دوسو دوسي الكثير من الطقوس المتروكة والأعراف المتوارثة التي صادرت تصوير ونحت الجسد، وتعرَّض فنانون آخرون لهجوم الكنيسة الكاثوليكية خلال القرن التاسع عشر إبَّان الفترة الفيكتورية التي ساد فيها مناخ العفة الرسمي والمعايير الأخلاقية العالية، منهم الفنان جان أوغست دومينيك آنغر J. A. D. Ingres (١٧٨٠-١٨٦٧) الذي اهتم كثيراً برسم النساء التركيات. ومن أشهر إنجازاته على هذا المستوى لوحة «حمّام تركي» Bain turque١٨ التي تمثل مجموعة من النساء العاريات في حريم، وهي محفوظة في متحف اللوفر بباريس.

ويرى أحد الكتاب العرب بأنه بعد تهاوي عروش الملكيات بأوروبا حدث «تطرُّف أشدّ عنفاً»، فازدهرت الأعمال الفنية التي عُنيت بالجسد. مضيفاً بأنه مع بزوغ عصر التنوير في أوروبا «جاء العُري كاسحاً.. أصبح هناك غابة من الأجساد العارية المرسومة أو المحفورة..أصبح الجسد -ذو الشكل المتعارف عليه بأنه النموذج الكامل- الرمز الأعلى للإيمان الأوروبي»١٩. هل يعني هذا الأمر حدوث ثورة جمالية ما أعادت للجسد الفني (ولو جزئيّاً) حضوره الإبداعي؟، لاسيما في ظلِّ نشوء حركة أوروبية فكرية وعلمية عُرفَت آنذاك باسم «النهضة الإنسانية»..

النعم الثلاث ـ رافائيل 1504



كلود مونيه ـ اولمبيا 1863

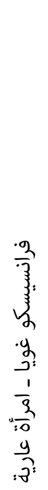


النعم الثلاث ـ روبنس 1639

السباحات ـ اوغست رينوار 1887







فرانسيسكو غويا ـ امرأة عارية 1799.1800

كلود مونيه ـ غداء على العشب 1863

-٤-

الموقف من التعرّي

تشير أبحاث عديدة إلى أن الكثير من الأعمال التشكيلية التي صوَّرت العُري تعرَّضت لهجوم الكنيسة الكاثوليكية في القرن التاسع عشر إبَّان الفترة الفيكتورية المحافظة -كما أسلفنا الذكر-. على إثر ذلك، برز سؤال الجسد من جديد ولم يعد هذا الجسد «مغلَّفاً بغلالة الرومانسية كما في السابق، وصار فضحه علانيَّة وهدم الأخلاقي والديني والسياسي، بزعم البحث عن القيمة، التي تتداخل ومنطق العنف والدم. إن ما قدَّمته أخيراً إحدى فنانات بينالي فينيسيا الدولي حيث شقَّت جثة الثور المعلّق لتصنع من بطنه مكاناً يأويها، يُفَسَّرُ على النحو التالي: العنف حَلَّ بيننا وصار الدم منطقنا»، كما تقول الناقدة كاترين مييه٢٠.

لقد غدا العُري نزعة فنية، أو نوعاً فنيّاً Genre artistique قائماً بذاته في الرسم والنحت والتصوير الفوتوغرافي لتصوير البشر من دون ملابس لأغراض متعلقة بالأسلوب الفني الجمالي، وقد شاعت الرسوم والتماثيل العارية المستوحاة من التقاليد الفنية الإغريقية لتصوير شخصيات تاريخية مثل ربَّة الجمال فينوس المذكورة، وحتى القرن التاسع عشر الذي شاع فيه الجمال العاري لشخصيات ليست بالضرورة تاريخية، وقد برع في ذلك مصوّرون أمثال: بول سيزان، كلود مونيه، إدوارد مانيه وأوغست رينوار٢١، وغيرهم من رواد المدرسة الانطباعية في الرسم بما تميَّزوا به من قدرة فائقة في تصوير مشاهد العُري بخروجهم عن القواعد التقليدية للرسم.

زد على ذلك، أن دعاة الحركة النسوية، وبعض المفكرين أمثال جون برجر J. Berger (١٩٧٢)، وضعوا العُري ضمن سياق سياسي، وذلك من أجل البحث عن إمكانية إسناد القيمة الجمالية إليه، باعتبار أن العُري جزء من بناء قائم على نظام سلطة الأب أو البناء الإيديولوجي للقوة في الثقافة الغربية٢٢.

كما أن للعُري سياق فلسفي يضعه ضمن الطبيعانية Naturisme، وآخر ديني كما في بعض الطقوس والممارسات العقائدية، منها تعرّي الرُّهبان الذكور وعدم ارتدائهم أية ملابس بسبب معتقداتهم حول الزُّهد والتطهُّر والتنسُّك والتقشُّف الرُّوحي. وله أيضاً سياق إبداعي، إذ يصير مظهراً شهوانيّاً يملأ الرسوم والتصاوير الممتدة للعُري الأيقوني الذي انتعش خلال عصر النهضة، بعد أن أمسى المنحى الإيروسي موضوعاً للفنون المرئية وأداة للتواصل بين الفنان والمتلقي. من ثَمَّ، «لم يعد يُنظر إلى الجسد كموضوع للفن فحسب، بل كمنتج له أيضاً، ولهذا يكون الرقص من أهمّ وسائل التدفق الحسّي المشكل للأزجة البشرية»٢٣. الرَّقص بما هو تعبير وكتابة في الفضاء مفعمة بالإيماءات الجسدية والتعبيرات الكوريغرافية ومختلف الأشكال المسرحية المشهدية المنبثقة التي تستنبت جذورها من تربة التاريخ الاثنوغرافي للشعوب.

فما الذي نراه في الجسد الأيقوني؟ الجسد أم صورته؟ وما الفرق بين «النِعم الثلاث» لرافائيل و»ساحرات» فرانسيسكو غويا والأجساد المخيفة عند فرانسيس بيكون؟ وما الذي يجمع بين أجساد غوستاف كليمت المطروزة بالتوشيات والزخارف على إيقاع فانتازيا شهوانية وأجساد ألبرتو جياكوميتي النحيلة والمندفعة نحو الأمام؟ وما هي أوجه التباين والتضاد بين أجساد ألكسندر كالدر Calder A. المصنوعة من أسلاك حديدية رفيعة وأجساد فرناندو بوتيرو البدينة والمكتنزة؟

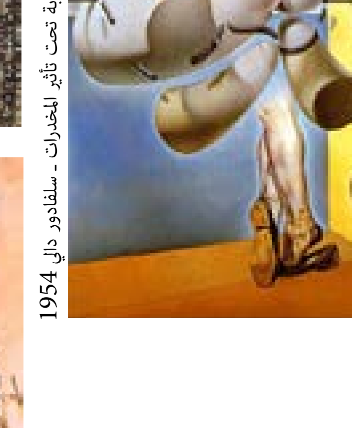
كلُّ فنان (أو نحات) يحاول تقديم جسده/أجساده على أساس فكرته ونظرته الإبداعية للجسد، بل لهذا الوعاء المادي الحامل لثقافة وسرائر ومدلولات. صار الجسد العاري عملاً فنيّاً جماليّاً..وأصبح الفرد نوعاً ما فناناً عن طريق تحويل جسده إلى قطعة من الفن٣٢.

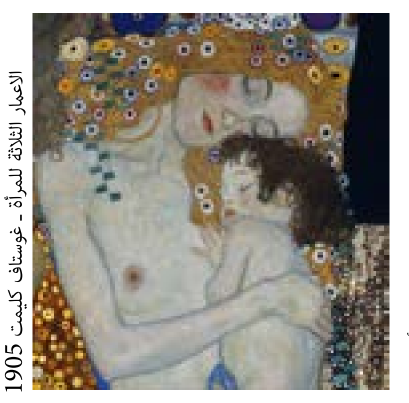
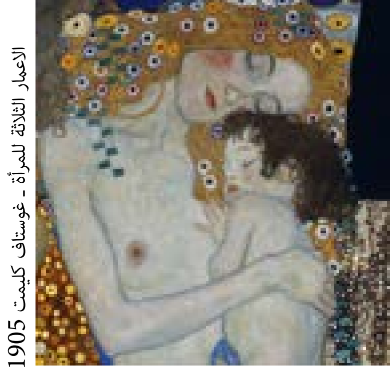
عقب ذلك، سيصبح الجسد الآدمي -الذي تحكمه صفات ومعايير إستتيقية خاصة- الموضوع الأمثل لكل الرسامين والنحاتين. غير أن التطوُّر الآني للفن التشكيلي العالمي وما يشهده من تحوُّلات ونزعات تعبيرية حداثية، متمرِّدة في الكثير من الأحيان، دفع العديد من الفنانين المعاصرين إلى انتزاع الجسد من سياقه الفني والجمالي وتحويله إلى كتلة من الرموز والدلالات المجرَّدة.

الخلاصة أن العُري ظلَّ طيلة ردح طويل من الزمن، يطرح في الإبداع التشكيلي أسئلة معقدة ترسم الموقف من الجسد العاري، الذي تأرجح بين التحريم والإباحة، وقد ساد جدل واسع في الموضوع بدأ مع الإغريق الذين صوَّروا الأجساد العارية في الرسم كما النحت، وبَقِيَ العُري يمثل لديهم رمزاً للطهر والعشق الألهي. إثر ذلك، تباين الاهتمام بموضوع العُري في الفن مع تعاقب الحقب والعصور القديمة، قبل أن يتراجع بسبب التحريم الديني للجسد العاري تحديداً.

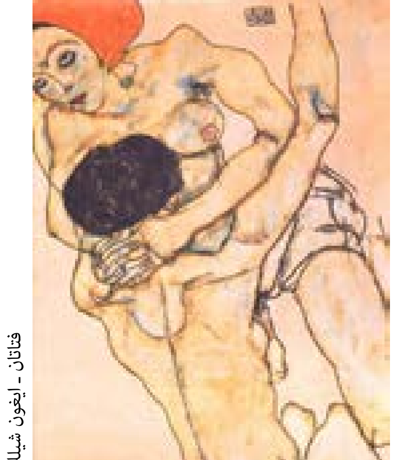
وبانتهاء القرون الوسطى وبداية عصر النهضة، سيعود موضوع العُري في الفن إلى الواجهة ليحتل الصدارة الإبداعية في التصوير والتجسيم رغم موقف الكنيسة والدين. من ثمَّ، أضحى العُري موضوعاً جديداً للفنانين والنحاتين بعد أن تخلص الجسد من سُلطة الرَّقابة والحجب، وقد توسَّع هذا الأمر كثيراً مع ظهور جماليات وتعبيرات إبداعية حديثة ومعاصرة، غير مألوفة، تزايدت وتنوَّعت على نحو واسع مع إدماج التكنولوجيات والإعلام والبرامج الرَّقمية والحاسوبية في الإبداع التشكيلي..

إبراهيم الحَيْسن ـ ناقد تشكيلي (المغرب)


عذراء شابة تحت تأثير المخدرات ـ سلفادور دالي 1954



الأعمار الثلاثة للمرأة ـ غوستاف كليمت 1905

امرأة عارية ـ اميدو موديلياني 1917


فتاتان - ايغون شيللي 1914

امرأة من رصاص (دورا) ـ بيكاسو 1940

اغتصاب ـ رونيه ماغريت 1934

الخلاصة أن العُري ظلَّ طيلة ردح طويل من الزمن، يطرح في الإبداع التشكيلي أسئلة معقدة ترسم الموقف من الجسد العاري، الذي تأرجح بين التحريم والإباحة

الهوامش

-1 من Erotic وErotisme، وهو تعبير يعود إلى المصطلح الإغريقي، وهو تعبير يعود إلى المصطلح الإغريقي -Eroticos الذي يعود بدوره إلى اللفظ Eros (الإيروس) الذي يعني الحب الجنسي. ويرتبط الإيروس وفقاً لقاموس أكسفورد Dictionary Oxford الإنجليزي بمشاعر الحب وأحاسيسه.

-2 محمد حسام الدين اسماعيل: الصورة والجسد/ دراسات نقدية في الإعلام المعاصر. منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، بيروت- لبنان، 2008 (ص. 202).

3- William Dello: L'art du nu. HAZAN édition- 2011.

-4 مقالة "العُري في الفن- العصور القديمة (الجزء الأول)". موقع: الباحثون السوريون. Syr-es.com

-5 الصورة والجسد/ مرجع مذكور (ص. 206).

6- Gilles Néret: L'Érotisme en peinture. Editions: Nathan- Paris, 1990.

-7 طلال معلا: تحوُّلات الجسد المبدع. منشورات دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع والترجمة، الطبعة الألى- عمَّان/ الأردن، 2021 (ص. 95).

-8 تعبير استحدثه المؤرِّخ يوهان غوستاف دريزن Johann G. Droysen (1808-1884) خلال منتصف القرن التاسع عشر للإشارة إلى الفترة التي انتشرت فيها الثقافة اليونانية.

-9 هند الصوفي: "أيقونوغرافيا الحب والجنس/ جمالية المكشوف والمحجوب"، كتاب "باحثات"، عدد خاص بموضوع: "مسارات الحب بين المتخيَّل والمُعاش- أبحاث وشهادات"- العدد الثامن، بيروت/ لبنان 2002/2003 (ص. 61).

-10 المرجع نفسه.

-11 أفروديت Aphrodite: إله الحب بتوصيف الإغريق، كانت تُعرف بـ"فينوس" عند الرومان، وعشتروت، أو عشتار في بلاد الشرق.

-12 فياتشيسلاف شستاكوف: الإيروس والثقافة/ فلسفة الحب والفن الأوروبي- ترجمة: نزار عيون السود، دار المدى للثقافة والنشر- دمشق/ سورية، الطبعة الأولى 2010 (ص. 67 و68).

-13 المقصود بذلك "أفروديت الأرضية" في مقابل "أفروديت السماوية" (أفروديت أورانوس) اللتين تحدَّث عنهما أفلاطون.

-14 الإيروس والثقافة- فلسفة الحب والفن الأوروبي/ مرجع مذكور (ص. 150).

-15 قوم أنصاف بشر من الأعلى، وماعز من الأسفل. يُعتبرون بمثابة رمز حي للغرائز الحيوانية لدى الإنسان.

-16 الإيروس والثقافة/ فلسفة الحب والفن الأوروبي/ م. م. (ص. 101).

-17 ممدوح الشيخ: الاستشراق الجنسي والحرب على النقاب- منشورات دار ابن رشد- ط الثانية- مصر، 2015 (ص. 97).

-18 زيت على خشب108x108 سم- 1862.

-19 واردة بمقالة: "حين ألهم جسد المرأة العربية فناني وأدباء فرنسا في حقبة الاستعمار"- قراءة في كتاب "الاستشراق الجنسي والحرب على النقاب"، م. م.)، منشورة بتاريخ فاتح أكتوبر 2015، على موقع: www.france24.com

20 - كاترين مييه: الفن المعاصر. ترجمة: راوية صادق، دار شرقيات بتعاون مع المركز الفرنسي/ قسم الترجمة والنشر/ القاهرة 2002 (ص. 108 و109).

العنوان الأصلي للكتاب:

- Catherine Millet: L'art contemporain, un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir. Flammarion, 1997.

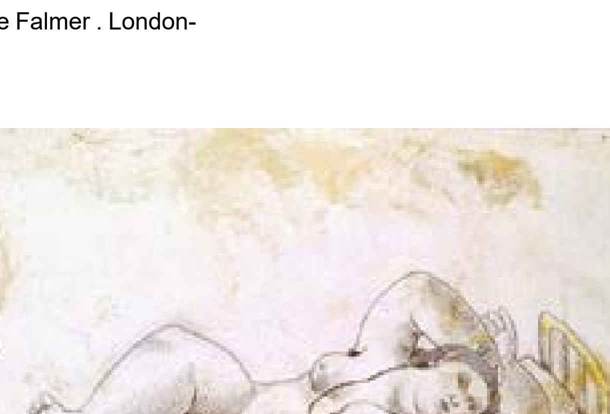
-21 الصورة والجسد/ مرجع مذكور (صص. 213 و214).

-22 مها محمد حسين: العذرية والثقافة/ دراسة في أنثروبولوجيا الجسد، دال للنشر والتوزيع، دمشق/ سورية 2010 (ص. 14).

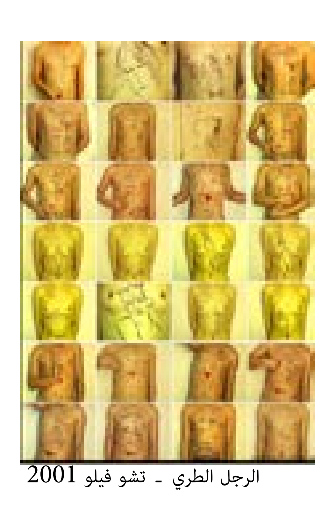
-23 تحوُّلات الجسد المبدع. مرجع مذكور (ص. 78).

32 - العذرية والثقافة/ دراسة في أنثروبولوجيا الجسد/ م. م. (ص. 57). ثمَّ:

- Suescottand David Morgane: Body Matters, Essays on sociology of the Body, the Falmer . London- Edition 1993 (pp. 241-243).




امرأة على السرير ـ فرناندو بوتيرو 1987


الرجل الطري ـ تشو فيلو 2001

نساء تلطخان بالازرق ـ ايف كلاين 1960



قيس عيسى
العراق

الثابت التناسلي

في بنية الفن التشكيلي العراقي

بعد العروض الفنية التشكيلية من فنانين عراقيون في خارج العراق وداخله تساءلتُ هل ممكن اعداد دراسة عن ما هو الجديد في المُنجز التشكيلي العراقي. هل فعلاً هناك تحول في الرؤى وفي النتاجات؟
كوننا نتعامل مع الفن بوصفهِ نتاج فكري إبتكره الإنسان، يتوجب علينا أن نمتلك وعي كاف بآلياتٍ علمية نفهمُ من خلالها معنى ومفهوم التطوير والاكتشاف والإبداع. من ثم نضعُها ضمن إطارها المعاصر.
فتبادر إلى ذهني أن أُعَرِفُ اصطلاح (تحول) من بعدها أطبقُ آلياتهِ الأدائية والمفاهيمية على المُنجز التشكيلي العراقي.

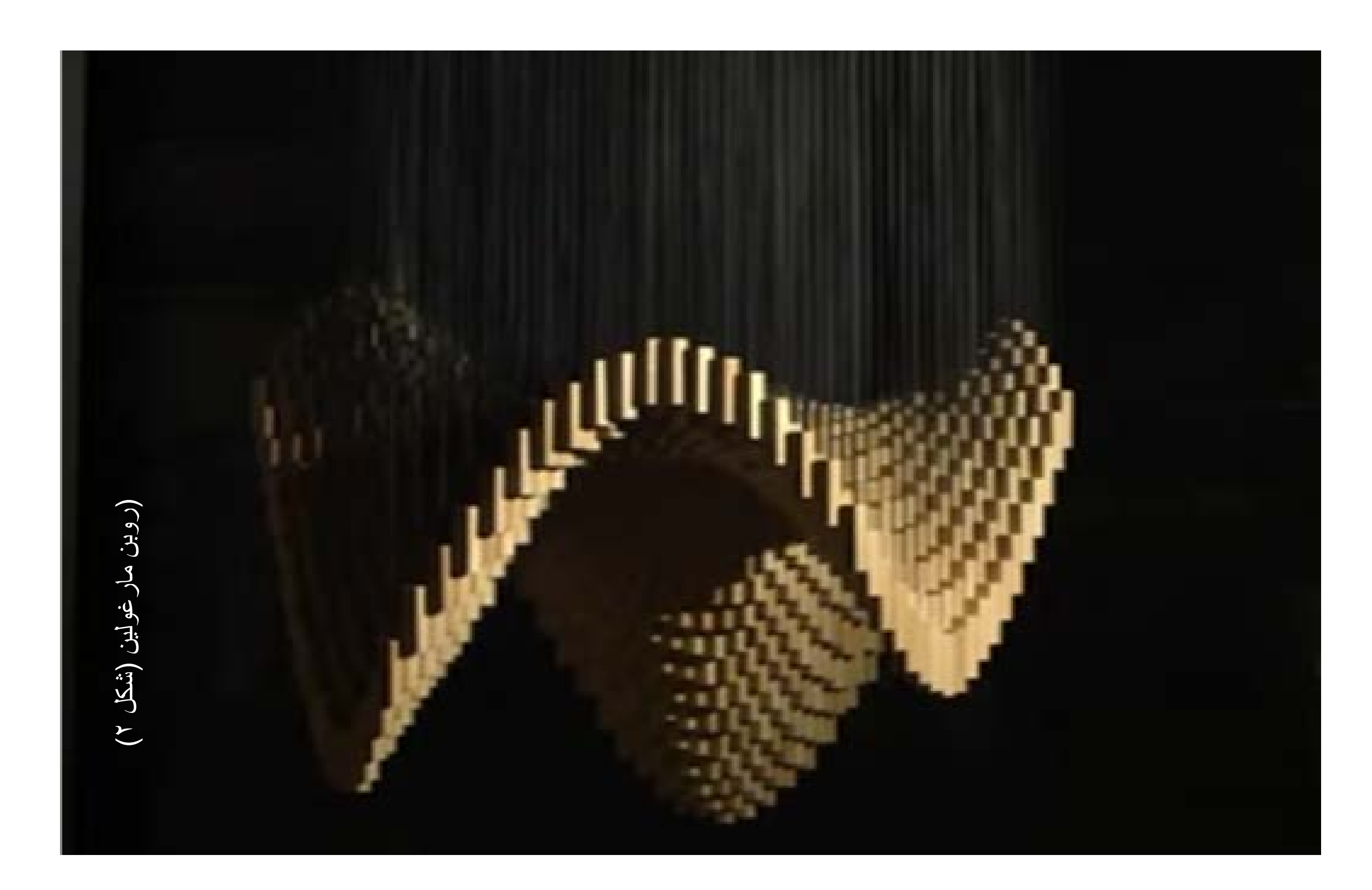
فبعد الإطلاع على المعاجم الفلسفية والفنية والموسوعات العلمية تبين إن إصطلاح (التحول) يدلُ على انعدام الصلة مع المرجع، بمعنى نِتاجُ الآن أو (النِتاجُ المُعاصر) هو نِتاج لا يشبهُ ما سبقهُ بشيء وإن أدى نفس الغرض. وهذا مفهوم صادم يُمزق أغلب المقولات التي تَدَّعي بأنها تعتنقُ الحداثة وما بعد الحداثة وبعد ما بعد الحداثة، إن لم تَكُن تلك المقولات على عدم دراية بآليات التحول التي يُبنى من خلالها الاختلاف والجدة في إحداث الفرق وتوسيع المسافات الزمنية بين نتاج الأمس ونتاج اليوم. على سبيل المثال (شكل الهاتف قبل ٥٠ سنة و شكل الجوال الآن مُختلفان لكن يؤديان وظيفة الإتصال مع توسيع مساحة الإتصال للهاتف المحمول) أي أُظيفت له خصائص وميزات أكثر من الهاتف السابق ذو الإمكانات المُحددة وهي مساحة ضيقة للتواصل عن طريق حاسة السمع فقط. وهذا يتجاور مع مُحددات الحداثة وما بعد الحداثة التي تجعل المُتلقي في زاوية العاطفة البصرية فقط. أي أن يتعاطف مع النص البصري عبر الإشارات و الصور وهذا ما أتصف به الفن العراقي على مدى ٧٠ سنة السابقة.

إستدراكاً للوضع الراهن كما يقول (هابر ماس) ويؤازرهُ (ليوتار) تحديداً في هذه النقطة. إن الفنون الآن بكل تنوع أساليبها أصابها (التغيير) وليس (التحول) إلا التي اشتغلت أو تضايفت مع حقول مُجاورة.

هنا نضع خط تحت إصطلاح آخر هو (التغيير) بعد التحري عن هذا الإصطلاح تبين إنه إصطلاح يشتغلُ في حقلِ العلم وهو مهم جداً حيث يُفسرهُ العلماء على إنه نتيجة لظرفٍ أو لفعلٍ خارجي يُصيبُ المادة فيفقدها بعض خواصها أو سماتها أو صفاتها مثال (الماء) حالة سائلة إذا وضِعَ تحت ظرفٍ خارجي (بدرجة حرارة صفر مئوية) ينجمد فيتغيير من حالة سائلة الى حالة صلبة. لكن خواصه الكيميائية الأخرى مازالت موجودة وهي تركيب يتألف من ذرتين هيدروجين وذرة أوكسجين (H٢ + O) إذن التغيير يُصيبُ جزء من المادة ولا يُلغيها. وهذه إجابة مهمة مُضادة لاصطلاح (التحول) حيث يدل الأول (التحول) على القطيعة وإنعدام الصلة بالمرجع ويدل على (الإنبثاق الإبداعي) الباحثُ عن الاختلاف و الجدة. بينما يدل (التغيير) على الحركة

ابراهام كروفيلجاس (شكل ١)





(رونن مارغولين (شكل ٢)

والديمومة السالبة، وفي طبيعته تناسلي باحثٌ عن ثبات النسل. بمعنى (الثابت التناسلي) كما هو حاصل في إستمرار الحداثة في النتاجات الفنية العراقية إلى الآن بنفس الآليات التي أنتجها الفن الأوربي مُنذ أكثر من مئة عام. وهو تناسل مُجاور لكن لا ننكر بعض المُحسنات المحلية التي إستبدلت الموضوع الأوربي بالموضوع المحلي الذي تعلق بالأحداث الاجتماعية والاتكاء على تثبيت الهوية. ولكن ٩٠ ٪ من التجارب الفنية لم تَدرسُ الفن على أساس رؤية مُعاصرة تَحاول الإقتراب من خلق تحولات مُهمة في الفن على صعيد التشكيل، وإنما شغلُها الشاغل الإعلان الصحفي (التقريري) وليس الهم الفكري الذي مُمكن أن يُحدث إنتقالة كبيرة في خلق فن مُعاصر يوازي النتاجات العلمية في حقولٍ كثيرة.



انتوني هاود (شكل ٣)



قراءة في نسقين أُنتجا في زمن الحداثة:- هما التعبيرية و التجريدية
يتبادر الى ذهن (الكاتب) تساؤل هل الفن التشكيلي في العراق مُتَحول أم متغير؟
ضمن مُحددات أولها النسق التعبيري والنسق التجريدي بانفصالهما أو إندماجهما معاً. و مقاربتهما بالفن العراقي التشكيل تحديداً.
جاءت فكرة التعبيرية في الأساس إن الفن ينبغي أن لا يتقييد بتسجيل الإنطباعات المرئية بل عليه أن يُعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية. كما إن اللوحة التعبيرية تُخاطب الناظر وتطالبهُ أن يتعاطف مع الموضوع وضمناً مع الفنان، هذا من أبرز وجوه الرسم التعبيري.
حيث كان الفنان (جورج روؤه) مهوساً بالشر الذي ترائ له في كل مكان وهو يشيعُ الانحلال و الفساد في كل مفاصلِ الحياة، فقلبَ في رسومهِ القيم التقليدية فَمَسخ القضاة إلى قروداً و جعل العاهرات قديسات. وأضحى المُهرج مَخبولاً مُقدساً ثم إنقلب نبياً. في مقولة لـ(كرشنر) يقول (نحن لا نرسم من أجل الفن بل من أجل الناس). أليس هذا تطابقاً مع وجهات النظر للفنان العراقي والنتاجات الفنية العراقية عموماً وينعكس بظلاله على مُمارسة الفن في العراق؟ بشكلٍ خاص بعنوان (نحن نرسم همومنا). وهذا يؤكد فكرة التناسل الثبات في غالبية الفن العراقي.
أما النسقُ التجريدي ظهر لنتيجة حتمية لردة الفعل ضد الطبيعة و الرجلان اللذان يمكن أن يُقال إنهما أبتكرا نوعاً جديداً من الرسم هما (كاندنسكي و مندريان).
(كاندنسكي) هيأ لنا التبرير الفلسفي للفن التجريدي، و(موندريان) بين لنا كيف يبدو و كيف يكون. يقول (كاندنسكي) (ولِدَ في أعماقي أول شك هو إن (الشيء) ليس عنصراً ضرورياً في الرسم ... حيث يبدأ الفن عندما ينتهي الواقع.. كما إن عناصر الواقع التي كنت أرسمها كانت تُشوه لوحاتي.. عندها عرفت أنى ارسم الموسيقى).
ويؤكد إن من المُهم أن نُشير إلى هذا التمييز ونُبين بجلاء الفرق بين الرسوم المُستنبطة من شيءٍ ما، والرسوم التجريدية الغير تشبيهية.
تتفوق التجريدية على التعبيرية لأنها تأخذ الفن إلى أبعد مما هو شخصي إنها تهدف إلغاء الأنا في الفن وهذا الإلغاء بات هدفاً رئيسياً لـ(موندريان) كما يقول (نيكُلسون) إن التجريدية ما هي إلا توسيع لا تبديل لطرائق الرسم الشائعة. إذن التعويل عليها لن يُجدي نفعاً كونها تُمارس لعبة التغيير وليس التحول في الفن. وهذا فخٌ آخر حَوّلَ النسق الواقعي المهاري إلى نسق تجريدي يتصف بالمهارة وليمارس مهمة التناسلُ للتجارب العالمية. إذن التعبيرية والتجريدية هيمنتا على نتاجات الفنانين العراقيين بشكلٍ كبير الا ما ندر في بعض التجارب التي تحاول خط مسار آخر لاحداث تحوّل في مسار التجربة الشخصية على مستوى التفكير وعلى مستوى الأداء والانسلاخ من الثابت التناسلي الذي يعدُ من سمات الفن العراقي الآن.
ولا نقول الفن في (البصرة والفن في بغداد وأربيل) (أو فناني الخارج وفناني الداخل) بل ان الفن العراقي تُهيمن عليه نفس آليات التفكير في الموضوعة المحلية الإنسانية التي يُخرجها الفنان مُستعيناً بنسقين هما إما النسق التعبيري أو النسق التجريدي أو يدمجهُما معاً. نصل الى نتيجة مفادُها:-
لم يُنتَج لدينا فن مُعاصر لحد الأن ذو رؤى جديدة كما فعل الفنانون (إبراهام كروفيلجاس في مجموعتِهِ الفارغة (شكل ١) و الفنان (روبن مارغولين الحركة في الفضاء (شكل ٢) و الفنان (إنتوني هاو البديل العلمي للوجود الطبيعي (شكل ٣) والفنان (يانسُن حيوانات الشاطئ (شكل ٤) والفنان (إلياسون تجاربه حول الطقس من خلال إدخال الطقس في المتحف (شكل٥) والفنان (أنيش كابور في صناعة الأيقون شكل ٦)

■

يانسن (شكل ٤)

إلياسون (شكل٥)



أنيش كابور شكل (٦)





بشرى بن فاطمة
تونس

سيغموند مازور
Zygmunt Mazur

التجريب الفني والتفاعل الجمالي

انتصارا لحقيقة الذات في الوجود

تثير التجربة الفنية المتنوعة التي خاضها التشكيلي البولندي «سيغموند مازور» الكثير من التساؤلات عند الغوص فيها أو البحث في تفاصيلها الرمزية والبصرية الفنية والنفسية، حيث تبعث على التأمل بين مدى تأثّر الفنان الأكاديمي بالمدارس الفنية العالمية ونقطة تحوّله الذاتية ليصنع حقيقته الفنية وبصمته الجمالية. هذه البصمة التي انحرفت به من مسار التقليد إلى مساره الخاص والمُتفرّد فبين التجوّل والصراع والتحوّل والانفعال، استطاع أن يستجمع من واقعه ومعايشاته وصدماته وصداماته ووجوده وتنوع الأمكنة والأزمنة التي تداخلت بين ذاكرته وأفكاره وأحاسيسه، مسارا بصريا له وحده وفكرا وفلسفة تشبهه، أسّست لفنّه وخلّدت فنّه في الشرق والغرب، خاصة مع عناده الذي بالغ في جعله يحتفظ بمنجز الفني لفترة طويلة لم تدخله عالم سوق الفن لبيع لوحاته خوفا على فنه من التأثر بمنطق السوق أو أن تخترق تلك القواعد التجارية خصوصياته الفنية، فكل تلك المبادئ جعلته يفضّل الاحتفاظ بأعماله أكثر من بيعها ولكن ذلك لم يستمرّ طويلا لأن الموهبة والصياغة البصرية للفكرة والابتكار الجمالي لفت إليه الأنظار فاستطاعت أعماله أن تنفلت نحو المتلقي وجامعي اللوحات فتكتمل بذلك التأريخ لاسمه في تاريخ الفن.



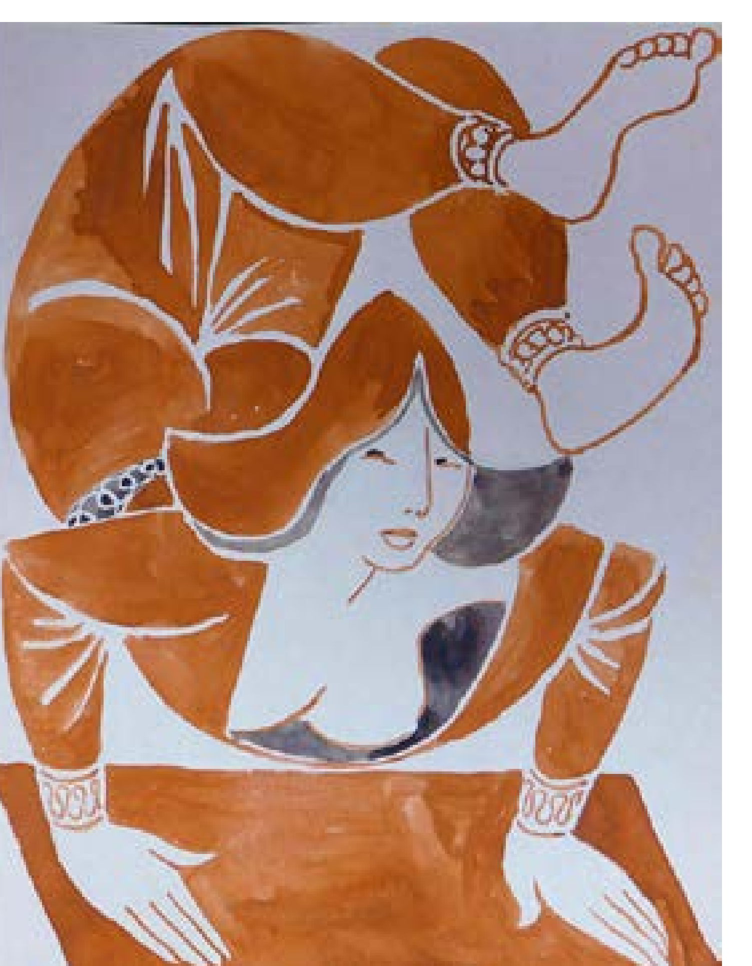
ولد سيغموند مازور في مدينة فودزينوف في بولندا سنة ١٩٢٢، في عام ١٩٤٠ انتقل مع والدته وشقيقته إلى سيبيريا حيث عاش فيها سنتين استدعي بعدها إلى الخدمة العسكرية مع الجيش البولندي في الشرق الأوسط وهناك لم ينتظر كثيرا ليبدأ في خوض عوالم الجمال والتعرف على خصوصية الطبيعة والأمكنة والزخارف التي خلقت بينه وبين الشرق محاورات بصرية جمالية ملوّنة دفعته لتعلّم الرسم في بيروت في أكاديمية الفنون الجميلة، تأكّدت بعدها موهبته وبحثه المستمر عن بصمته الخاصة حيث استمر معه البحث والتجريب لمدة ستين عاما من سنة ١٩٤٥ إلى سنة ٢٠٠١ كانت هذه السنوات كفيلة بأن يكون له اسمه اللامع في سماء الفنون الحديثة والمعاصرة، وكان له إنتاج غزير ومتنوع جمع بين الرسم والطباعة وتركيب القطع الجاهزة والنحت والنسيج.

تأثر مازور بالعديد من المدارس الفنية الأوروبية والأمريكية فخاض تجريبه في التكعيبية والوحشية وأسّس ألوانه البصرية انطلاقا من فلسفته الخاصة التي تأثّر فيها بالمدرسة التعبيرية الألمانية التي من خلالها شكّل رؤاه وتمثلاته التشكيلية التي تماهى معها وبلور فيها أفكاره عن الانسان والوجود والحروب والمعاناة والتناقضات المتراكمة نفسيا سياسيا اجتماعيا وثقافيا.

فتلك الرؤى هي التي جمعته بتوافقات فنية مختلفة خلقت فيه رغبة التواصل والتحاور بصريا مع عديد الفنانين في لبنان وفنانين أوروبيين وبالخصوص البولنديين، فأثمرت محاوراته عدة رؤى تجريبية جمعت بينه وبين وطنه والعالم استعاد بها هويّته وانتماءه وتداخل مع ذلك البحث عن الانتماء ثقافيا.

في بداية الخمسينات هاجر مازور إلى كندا واستقر هناك مع زوجته ليحصل على الجنسية الكندية سنة ١٩٥٥ ، قدّم مازور في كندا عروضا مختلفة حيث اكتشف هناك عوالم جديدة وهوسا بأعماله عند عرضها، اكتشف من خلال ذلك التنقّل قيمة أعماله وضرورة اندفاعها البصري نحو المتلقي، فاستعرض تجربته بأكثر حدّة وثقة وتوجيه وأسلوب ذاتي متمكّن مع تركيزه على خصوصية التنوع الذي تشبّع به في الشرق، غير أنه ركّز في تطوّره البصري والمفهومي على التصور التعبيري الذي جعله قادرا على تصوير معاناته وتنقلاته وهجرته وواقع الحرب العالمية التي زجّت فيها عائلته وتحوّله بين الشرق والغرب، فبقي وفيّا لخصوصيات التعبيرية الألمانية مع إضافة الكثير من حواسه ولمساته على الأفكار والألوان، حيث تميّزت أعماله بخلق







الأعمال المرفقة: متحف فرحات الفن من أجل الإنسانية

عناصر الاستبطان النفسي الشديد وتحوير اللغة اللونية في تفاصيله المجرّدة الجريئة ونشر الأشكال المُشوّهة المسطّحة وهو ما أعلا من سيط أعماله ورؤاه في كندا وفي العالم الغربي من جديد.

وهنا اكتشف مازور مساره الأساسي وخلق لنفسه خصوصية الانطلاق في تثبيت وجوده في منافذ التعبيرية المعاصرة أو التعبيرية الجديدة وبالتالي شعر عند التجوّل بين عوالم شخوصه المشوّهة والعنيفة أنها تستوجب التكثيف اللوني والخطوط التي تنتزعها من فراغها فقام بابتكار منفذ ملوّن وظّف فيه النيون على تصاميمه بالتوازي مع الجرافيك، كما اعتمد البوب آرت كلغة بصرية لها حضورها الطاغي على التصوّرات البصرية المعاصرة.

إن قراءة أعمال سيغموند مازور برؤاه التعبيرية المعاصرة تُغرق المتلقي في البحث داخل الشخصية والنبش في عمقها النفسي الداخلي الذي مزج العنف بالجنس بالاضطراب بالقلق بالحيرة وكأنه يخوض حربا داخلية لا تختلف عن كل تلك الحروب التي شوّهت العالم ولكنه بين كل تلك التوافقات يقع في دوامة التناقض الوجودي الباحث عن الأمل في الإنسانية.

حمل مازور فلسفته البصرية من اللوحة إلى المنسوجة ومنها إلى المنحوتة فبسط أفكاره التعبيرية المعاصر ولامس التحدي الحقيقي للخامة فأسّس تقنياته الجديدة على مستوى التنفيذ والإنجاز خاصة عند النسج حيث اعتمد طريقة الحرفي في ترسيم النول اضطرّته إلى أن يصمّم نوله الخاص الذي سمح له بالنسج على سطح مائل بالطريقة التي جلس بها كتبة العصور الوسطى لإلقاء الضوء على مخطوطاتهم فبدل النسج بشكل أفق كان النسج مائلا وعموديا استطاع من خلاله تركيب الاعوجاج فأحدث فيه المعنى وألقى عليه الظلال وتلاعب بالصورة عند تنفيذ التصميم وهو الابتكار الذي استمر في تنفيذه حتى وفاته سنة ٢٠٠١.



أحمد بلخيري
المغرب

المسرح والفلسفة

لابد أولا من التمييز بين وجود الفلسفة في المسرح، باعتبار الفلسفة هي الحكمة، والمسرح قد يكون موضوعه الأساس موضوعا فلسفيا، وبين اهتمام الفلاسفة بالمسرح عموما ومنه التراجيديا. بالنسبة للشق الأول من هذه المعادلة، يمكن القول بأن هناك نصوصا تراجيدية عديدة تتضمن في ثنايا بنياتها الدرامية رؤى فلسفية تلخص رؤى معينة للإنسان والوجود. في هذا الإطار يمكن ذكر، على سبيل المثال، النصين التراجيديين المشهورين «أوديب ملكا» لسفوكليس الإغريقي (٤٩٥-٤٠٦ ق م)، و»الذباب» لسارتر ١٩٠٥-١٩٨٠). وهنا تجدر الإشارة إلى موقف أرستوفان (٤٤٥ق.م-٣٨٦ ق.م) من سقراط. يتبين هذا من خلال النص الدرامي «السحب»، ففي هذه المسرحية تم تصوير سقراط باعتباره فيلسوفا طبيعيا وسفسطائيا معلما ومفسدا للشباب بتعاليمه، وتنتهي بإحراق مدرسته، (وتاريخ هذه المسرحية ذو أهمية لأنه يتضمن أن سقراط الذي يوضع على المسرح يقابل شخصية عامة ومعروفة يضحك الجمهور بسبب المقابلة بين ما يراه على المسرح وما يعرفه عن سقراط في حياته الفعلية، ولما كان الشاعر ربما قد أعد لها قبل ذلك بعامين أو أكثر، فإننا يمكننا أن نرجع مطمئنين شيئا من الاطمئنان «ازدهار» سقراط أي شهرته بين مواطنيه، إلى نحو عام ٤٣٠ ق.م ، وهو على كل حال عام بلوغه سن الأربعين»١.

أما بالنسبة للشق الثاني من المعادلة، فهناك أمثلة عديدة تدل على اهتمام الفلاسفة بالتراجيديا قديما،أي في العصر الإغريقي، وحديثا وبالمسرح عموما. يأتي على رأس هؤلاء أرسطو وهيجل ونيتشه وسارتر.

ومن أجل إبراز العلاقة بين التراجيديا والفلسفة واهتمام الفلاسفة بها، ألف والتر كاوفمان كتابا مهما هو «التراجيديا والفلسفة»١مكرر.يتكون هذا الكتاب من عشرة فصول هي:١-أفلاطون باعتباره خصما. ٢-أرسطو:القاضي العرف. ٣-نحو فن جديد للشعر. ٤-لغز أوديب. ٥-هوميروس وميلاد التراجيديا. ٦-اسخيلوس وميلاد التراجيديا. ٧-سوفوكليس:شاعر اليأس البطولي. ٨-يوربيديس ونيتشه وسارتر. ٩-شكسبير والفلاسفة. ١٠-التراجيديا اليوم.هذا إضافة إلى مقدمة بقلم المترجم كامل يوسف حسن وتصدير ومقدمة وتمهيد للمؤلف والتر كوفمان.انتهى التصدير بالتوقيع التالي: و.ك برنستون-١٩٧٩.بلغ عدد صفحات الكتاب أربعمائة وأربع عشرة صفحة (٤١٤ صفحة) من القطع الكبير.يتضح من خلال العناوين السابقة الذكر أن الكتاب كله مخصص للمسرح.وفيه نعثر على آراء وتحاليل أنجزهاعدد من الفلاسفة تتعلق بالمسرح وبالخصوص التراجيديا.

يتبين من خلال عناوين الكتاب أن هناك تتبعا للتراجيديا منذ ميلادها عند الإغريق إلى القرن العشرين. كما يتبين من خلالها أيضا ذكر أسماء عدد من الفلاسفة،فضلا عن هذه الكلمة نفسها،الذين اهتموا بهذا النوع الفني المسمى التراجيديا،بدء بأفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ ق م) وانتهاء بسارتر.وبالنظر إلى عمق وغزارة المعلومات والأفكار وطول المدة التاريخية التي يغطيها هذا الكتاب،فإنه يصعب تقديم كل الأطروحات التي يتضمنها،لذلك سيتم التركيز على بعضها. سيتم التركيز على مبحثين في الكتاب هما المبحث الخاص بلغز أوديب، والمبحث الخاص بشكسبير والفلاسفة.



لغز أوديب

في مستهل هذا المبحث أشار والتر كاوفمان إلى عدد أبيات مسرحية «أوديب ملكا» لسفوكليس،وهو نحو ألف وخمسمائة بيت؛كما أشار إلى أن «إنشادها»،حسب قوله،يستغرق حوالي ساعة.هذا علاوة على إشارته إلى كون الفعل أو الحدث مألوفا.أما عدد شخصياتها فهو أربع شخصيات رئيسية وأربع شخصيات ثانوية، فضلا عن الجوقة. بعد هذا الوصف ذكر بالأهمية التي حظي بها هذا النص الدرامي «منذ أرسطو إلى فرويد ووقتنا الراهن»٢. وقد أجمع الشراح ومفسرو الأدب «على أنها تراجيديا عظيمة كأعظم ما كتبت التراجيديا»٣.فهي عند أرسطو تتميز بعقدتها ونسيجها المحكم وبنيتها الجيدة، كما أنها تتميز بكونها تتضمن التحول والتعرف خلافا لمسرحيتي اسخيلوس «اجاممنون» و»بروميثيوس». والتعرف الموجود فيها هو من أجمل الأنواع٤لأنه مصحوب بالتحول؛كما أنه من أفضلها لأنه يستنتج من الوقائع نفسها.وإجمالا فإن أرسطو يشيد بهذا النص الدرامي.وبعد إشارة إلى «الهمارثيا»٥، وضع كاوفمان السؤال التالي: لماذا انحدر أوديب إلى الشقاء؟مبينا أن أرسطو لم يرد على هذا السؤال. لكن ظهر لاحقا مفسرون قدموا عنه جوابين مختلفين. فقد ذهب مؤيدو «السقطة التراجيديا» إلى أن السبب في ذلك يعود إلى عصبية مزاج أوديب؛ بينما تحدث أنصار الخطأ في الحكم عن عدم تعرف أوديب على أبيه وأمه. وفي الحالتين معا فإن الهامارثيا تقع خارج التراجيديا.

بعد هذا تحدث كوفمان عن قراءة فرويد (١٨٥٦-١٩٣٩) لهذه التراجيديا.وعند هذا الأخير أن أوديب «يمثل بشكل ما الرجال كافة»٦،لذلك تهز هذه التراجيايا ويستجيبون لها.بناء على هذه القراءة تجاوز فرويد أرسطو كما تجاوز اعتبار تلك التراجيديا «تراجيديا قدر». طرح فرويد تصوره هذا أولا في الصفحات الأولى ل»في رسالة في فيلهلم فليس W.Fliess في أكتوبر سنة ١٨٩٨،ثم في كتاب «تفسير الأحلام» بعد مضي نحو عامين.يشير المؤلف إلى تأثير هذا التراجيديا في الرجال واستجابتهم لها،لأن أوديب-حسب فرويد-يمثل هؤلاء. لكن لماذا تؤثر هذه التراجيديا في النساء وتستجبن لها أيضا ؟. هنا تم تقديم افتراضين لفرويد هما:

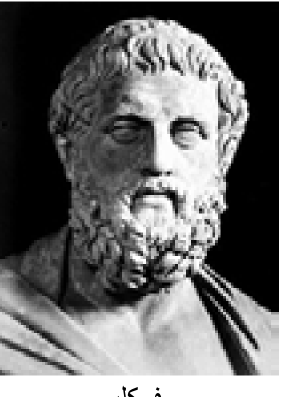
«١-تتمنى الأمهات أحيانا لو أن أبناءهن كانوا عشاقهن بدلا من أزواجهن»٧.هذا الافتراض الأول أعقبته العبارة التالية وهي:»ولكن حتى لو افترضنا ذلك صحيحا،فكيف نستطيع أن نعلل تأثير المسرحية في الشابات اللائي لا أطفال لهن؟».وهنا تقديم الافتراض الثاني وهو:»٢-تحس الفتيات نحو آبائهن بالمشاعر ذاتها التي يحسها الفتية حيال أمهاتهم،ونحو أمهاتهن بالمشاعر ذاتها التي يستشعرها الفتية حيال آبائهم،وحينما يقرأن أو يشاهدن هذه المسرحية لا يجدن صعوبة في القيام بالتعديلات الضرورية في الأدوار.وهكذا فإن الرجال والنساء يشعرون على السواء بالشعور ذاته»٨.

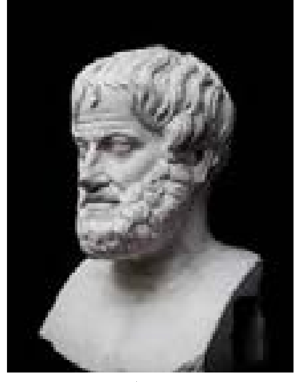
أكد كاوفمان بأن «فرويد حالفه الصواب،فيما يتعلق بالنقطة الرئيسية التي يطرحها»٩. والسبب في ذلك هو أن تأثرنا بأوديب ناتج عن كونه يمثل الإنسان وتراجيديته تمثل الوضع الإنساني. لكن مع ذلك فإن أهمية تفسير فرويد تكمن في مجال علم النفس،ولكنه لايكاد يمس المسرحية.ولذلك خلص كاوفمان إلى أن فرويد «قام بتفسير جاذبية الأسطورة.غير أنه فيما يتجاوز ذلك لم يقترب من القيام بقراءة لتراجيديا سوفوكليس».١٠

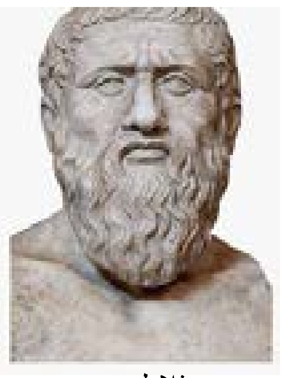
إذا كان فرويد لم يقم بقراءة لتراجيديا سوفوكليس-حسب كاوفمان-وإنما قام بتفسير لجاذبية الأسطورة التي كانت معروفة لدى الإغريقيين قبل سوفوكليس،فإن أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق م) حدد معالم البنية التراجيدية من قراءته وتحليله لهذه التراجيديا بالذات.وعلى هذا الأساس،تستعمل مصطلحات أرسطية تتعلق بالتراجيديا منها:التحول-التعرف-الهامارثيا-البطل التراجيدي الخ.أكثر من هذا يوجد مصطلح «المسرح الأرسطي»١١ نسبة إلى هذا الفيلسوف.لقد تمكن هذا الأخير بعقله التحليلي من استنباط معالم تلك البنية من صلب النص التراجيدي المذكور.

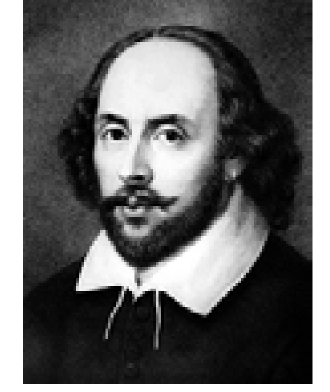
وتحت عنوان فرعي دال هو «أوديب في مواجهة أفلاطون»، وليس «أفلاطون في مواجهة أوديب»،تحدث عن منظور أفلاطون للتراجيديا.مصدر المواجهة هنا هو أوديب في تراجيديا «أوديب ملكا» لسوفوكليس.هذا علما بأن سوفوكليس (٤٩٥ ق.م-٤٠٦ ق.م) توفي وكان عمر أفلاطون (٤٢٧ ق.م-٣٤٧ ق.م) قد تجاوز العشرين سنة بقليل. واجه أوديب أفلاطون لأن هذا الأخير طرد كل شعراء التراجيديا من جمهوريته،ومنهم سوفوكليس. وهنا قدم كاوفمان انتقادات لأفلاطون ورأيه في شعراء التراجيديا. انتقادات «تساعد في إظهار أهمية سوفوكليس الفلسفية عن طريق الإشارة إلى أن الصواب قد حالفه فيما يتعلق بأمور ذات أهمية بالغة أخطأ فيها أفلاطون»١٢. هذه الأمور تتعلق بالتطهير والفضائل والسعادة،»ذلك أن سوفوكليس يشيد بالبطل الذي يمضي إلى النهايات المتطرفة المضادة،لكن الجمهور يحتمل بصورة أكبر أن يستنتج أن عليه أن يخفف من غلوائه»١٣ .

ويبدو أن السبب الذي دفع كاوفمان إلى اعتبار مقال»عن التراجيديا» لهيوم «نظرية سيكولوجية»، هو أن هذا الأخير ركز على الجانب النفسي في تحليله للتراجيديا.


سوفوكليس


ارسطو


فلاطون


شكسبير

شكسبير والفلاسفة

في المبحث المعنون ب»شكسبير والفلاسفة»، ذكر والتر كاوفمان أن أفلاطون وأرسطو ونيتشه ركزوا على التراجيديا الإغريقية،لكن لم يغفل نيتشه شكسبير. أما الفلاسفة هيوم وهيجل وشوبنهور فقد انصب اهتمامهم التراجيديا الإغريقية وشكسبير بشكل متعادل.

بعد الإشارة إلى اعتراضات أفلاطون، حاول كاوفمان قراءة شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) انطلاقا من العناصر الستة المكونة للتراجيديا حسب أرسطو الذي رتبها حسب أهميتها.وهي: الخرافة،فالأخلاق،فالمقولة،فالفكر فالنشيد ثم المنظرالمسرحي١٤ «. وعنده أن أهمية شكسبير لا تكمن «في ترتيبه للأحداث أو معالجته للعقدة،وإنما بالأحرى-إذا تمسكنا بمقولات أرسطو-في تصويره للأخلاق وفي مقولته،أو كما ينبغي أن تؤثر القول،في شعره،فعقدة «هاملت» على سبيل المثال هي أبعد ما تكون عن أن تعد مثالا للتنظيم المحكم،لكن شخصية البطل برهنت على جاذبية لا تقل عن جاذبية أي شخصية في الأدب العالمي،وفي إطار اللغة الإنجليزية فإن بعض مسرحيات شكسبير الأخرى هي وحدها التي تنافسها في شعرها»١٥

ثم شرع في تقديم آراء وخلاصة تحاليل فلاسفة للتراجيديا عامة والتراجيديا الشكسبيرية خاصة.يناقش هيجل (١٧٧٠-١٨٣١) في محاضراته عن علم الجمال»أولا التراجيديات القديمة،طارحا النقاط التي ناقشها.ثم يقارن بين التراجيديا الحديثة، وخاصة الشكسبيرية، وتراجيديا الإغريق»١٦. من آراء هيجل في هذا السياق التي أوردها والتر كاوفمان في كتابه الرأيان التاليان:»إن الشخصيات التراجيدية للفرنسيين والإيطاليين، الذين بعد أن استمدوا وحيهم من تقليد القدماء،قد يعتبرون بشكل أو بآخر مجرد تجسيدات لرغبات معينة كالحب أو المجد أو الشهرة أو السيطرة أو الطغيان...الخ. وهم بالتأكيد يتحدثون عن دوافع أعمالهم ودرجة وطبيعة مشاعرهم بعرض وافر لفن الخطابة والتمثيل الحماسي.غير أن هذه الطريقة في الإفصاح تذكر المرء بإخفاقات سينكا أكثر مما تذكره بروائع دراما الإغريق»١٧.هذا هو الرأي الأول،أما الثاني فهو:»إن أعظم المبدعين في تقديم الأفراد والشخصيات هم الإنجليز. ويتفوق من بينهم شكسبير على كل المبدعين الآخرين،فيوشك ألا يلحق به أحد.ذلك أنه حين تستولي عاطفة شكلية فحسب،كشهوة الحكم على سبيل المثال في «مكبث» أو الغيرة في «عطيل» على مشاعر أحد أبطاله التراجيديين كافة،فإن هذه التجريدات رغم ذلك لا تستهلك مدى الشخصية بكامله. وحتى في ظل هذا الحكم فإن أفراده يظلون كائنات بشرية كاملة»١٨.

وقد اعتمد كاوفمان على مقال هيوم الموسوم ب»عن التراجيديا» الصادر سنة١٧٥٧ للتعريف بآراء هذا الأخير. وهو مقال مكون من «ست عشرة صفحة»١٩. حكم كاوفمان على موضوع هذا المقال قائلا:»من الواضح أن لدى هيوم نظرية في التراجيديا بأكثر معاني كلمة «نظرية» تشددا وتطلبا للمقتضيات،لكنها لا تعالج إلا نقطة واحدة فحسب.أهي نظرية فلسفية؟ من الواضح أنها نظرية سيكولوجية ،لكنها سيكولوجية تعهدها في الغالب فلاسفة بأكثر مما تعهدها محللون نفسيون محترفون.والسبب الرئيسي في تقديمها بالتفصيل هو أنها تبدو إلى حد كبير صائبة،ومقال «عن التراجيديا» ينتمي إلى صميم أي دراسة مسهبة ل»التراجيديا والفلسفة» لا لأن هيوم كان فيلسوفا كبيرا فحسب،وإنما لأن «بحثه» يقدم كذلك مساهمة حقيقية في فهمنا للتراجيديا»٢٠.ويبدو أن السبب الذي دفع كاوفمان إلى اعتبار مقال»عن التراجيديا» لهيوم «نظرية سيكولوجية»، هو أن هذا الأخير ركز على الجانب النفسي في تحليله للتراجيديا.

وذهب شوبنهور إلى «أن المعنى الحق للتراجيديا هو الإدراك الأكثر عمقا لكون ما يدفع البطل ثمنه لا يتمثل في خطاياه الخاصة وإنما في خطيئة أصلية،أي ذنب الوجود ذاته»٢١. وقد «شدد على شمولية المعاناة أكثر من أي فيلسوف سبقه»٢٢. هذا علما بأنه ربط بين البوذية٢٣ والتراجيديا من جهة المعاناة.لكنهما «تقدمان استجابتين مختلفتين تمام الاختلاف للمعاناة»٢٤.أما نيتشه فتحدث في كتابه «ميلاد التراجيديا» عن «الارتياح الميتافيزيقي» الذي تحدثه التراجيديا.لكن كاوفمان لاحظ بأن نيتشه ندم في وقت لاحق على استخدامه هذا الاصطلاح٢٥ . ولم تفت كاوفمان الإشارة إلى كتاب ماكس شيلر (١٨٧٤-١٩٢٨) «في ظاهرة التراجيدي».

كانت تلك بعض الآراء والأفكار المتعلقة بالتراجيديا لبعض الفلاسفة التي تضمنها كاتب والتر كاوفمان. هذا الأخير لا يقتصر في كتابه على تقديم آراء الفلاسفة المعنيين حول التراجيديا،ولكنه،إضافة إلى ذلك، يقدم كذلك انتقادات ويصدر أحكاما عنها أحيانا.وفي هذا الصدد قال كاوفمان:»غير أنني لن أحذو حذوهم إلا في طريقة واحدة،ذلك أنني أعارض العديد من آرائهم،وأتصدى لمناهجهم،ولا أشاركهم فرضيتهم القائلة بأنهم أكثر حكمة من سوفوكليس،على سبيل المثال،ومع أنني لن أدعوه ب»الفيلسوف» فإنني أكن احتراما يفوق توقير أفلاطون وأرسطو لهذه الحكمة» ٢٦ .

وفي إطار انشغال الفكر الفلسفي أو بعض المفكرين والفلاسفة بالمسرح في القرن العشرين كذلك،تجدر

الإشارة، على سبيل المثال،إلى البحث المركز الذي قام به جاك دريدا في كتابه «الكتابة والاختلاف»٢٧ لمسرح القسوة لأنطونان أرطو.

وفي إطار انشغال الفكر الفلسفي أو بعض المفكرين والفلاسفة بالمسرح في القرن العشرين كذلك،تجدر الإشارة، على سبيل المثال،إلى البحث المركز الذي قام به جاك دريدا في كتابه «الكتابة والاختلاف»٢٧ لمسرح القسوة لأنطونان أرطو.

****

وإذا كانت السيرة الذهنية «أوراق»٢٨ قد كشفت عن كون الثقافة السينمائية تشكل جزء من ثقافة المفكر المغربي عبد الله العروي ، فإن كتابه «الايديولوجية العربية المعاصرة»٢٩ قد كشف عن ثقافته المسرحية. في هذا الكتاب ذهب عبد الله العروي إلى أن العرب لم يبدعوا مسرحا تراجيديا/مأساويا لأنهم لا يمتلكون وعيا تراجيديا/مأساويا رغم تاريخهم التراجيدي/المأساوي.لقد تم إغراق و»طمس المأساوي»٣٠ من قبل الفقهاء والكتاب والصوفية.»الفقيه يغرقه في النفسية الفردية (المنفعة) أو في الاقتصاد»٣١،والأديب يغرقه «في البديع أو في الجمالية»٣٢،و الصوفي «الذي هو أكثر وعيا وأكثر تمزقا،يغرقه مع ذلك في العدد والرمز:وتصبح الواقعة التاريخية-هذا الدم المحرق والمسفوح ظلما-مجرد دعامة للمأساة الكونية»٣٣.

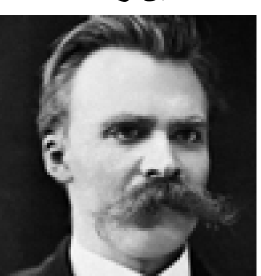
ولأنه يحرص في كتاباته على التدقيق في معاني الكلمات والمصطلحات،فإنه ميز بين معنى صفة التراجيدي/المأساوي التي وصف بها تاريخ الإسلام والتراجيديا أي المأساة.ذلك أنه استعمل العبارة التالية:»بالمعنى الشائع للكلمة»٣٤ حينما كان يتحدث عن مأساوية تاريخ الإسلام.وهي عبارة تفيد التمييز بين معنى الصفة التي وصف بها التاريخ المذكور هنا ومعنى الاسم أي التراجيديا/المأساة بمدلولها الدرامي الفني.فإذا كان من الممكن عند الغرب «طرح مسألة المطلق للبحث»٣٥ فإن الكاتب المسرحي العربي لم يقدم على طرح تلك المسألة للبحث حسب عبد الله العروي.

وإذا كان هذا الأخير قد دون تأملاته وملاحظاته حول المسرح العربي في كتابه السابق الذكر، بما في ذلك ملاحظاته وانتقاداته لمسرح أحمد شوقي وتوفيق الحكيم والكتاب الشبان حين كتابة هذا الكتاب،ومنهم نعمان عاشور،فإن الباحث في مجال الفلسفة بنسالم حميش جرب الكتابة المسرحية الدرامية.ذلك أنه كتب نصا دراميا هو: «الهجاء فوق الخشبة»، الذي تضمنه كتابه الموسوم ب»كتاب الجرح والحكمة»٣٦.وليس صدفة أن يندرج هذا النص الدرامي ضمن كتاب يشتمل عنوانه على كلمة الحكمة؛والحكمة هي الفلسفة.هذا فضلا عن الباحث السوسيولوجي عبد الكبير الخطيبي (١٩٣٨-٢٠٠٩) من خلال النص الدرامي «النبي المقنع».هذا دون نسيان فضل عبد الرحمن بدوي (١٩١٧-٢٠٠٢) في ترجمته ل»فن الشعر» لأرسطو، وترجمته لتراجيديات سوفوكليس وتراجيديات اسخيلوس؛ ودون نسيان الشراح العرب القدماء ومنهم ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨م).

هناك كذلك علاقة بين المسرح والعلوم الإنسانية ومنها الأنثربولوجيا وعلم النفس.في إطار هذا العلم الأخير استعمل مورينو Jacob Lévy Morino (١٨٩٢-١٩٧٤) الدراما في العلاج النفسي فابتكر الدراما النفسية.وعليه،»فإن المسرح يقدم خدمة مهمة لعلم النفس، وقبل ذلك للإنسان، إذ يساعده على التغلب على مختلف المشاكل النفسية وتحريره منها. لذلك حرص على اقتراح نموذج لتحليل الذات الإنسانية،التي تنمو منذ الولادة حسب تطورات الدور. وابتكر نموذجا علاجيا لا يعتمد على اللغة ولكن على الفعل في إطار تفاعل داخل جماعة تراعى فيه العفوية.والدور والفعل مصطلحان مسرحيان.من هنا كان الارتباط بين المسرح وعلم النفس،كما يوضح ذلك تركيب المصطلح نفسه:الدراما النفسية»٣٧.

هكذا نخلص إلى ان الثقافة المسرحية كانت جزء من تكوين فلاسفة ومفكرين، كما قد تنطوي نصوص مسرحية على رؤى فلسفية.ففي المسرح يتأمل المرء الكون كما قال أرسطو في هذه الفقرة المأخوذة من كتاب له كان مفقودا يقول:»وكما أننا نسافر إلى «أوليمبيا» (لمشاهدة) التمثيل نفسه،حتى ولو لم نحصل منه على مكسب آخر (إذ إن المشاهدة في ذاتها أكبر قيمة من المال الكثير)،وكما أننا لا نتفرج على الاحتفالات المسرحية في الأعياد الديونيزية لكي نأخذ شيئا من الممثلين-فنحن في الواقع ننفق عليها من مالنا-،وكما أننا نقدر الكثير من المشاهد التمثيلية الأخرى تقديرا يفوق ثروة وفيرة من المال،فسوف يقدر المرء تأمل الكون تقديرا يفوق (في قيمته) كل تلك الأشياء التي تعد في نظر الرأي العام (أشياء) نافعة»٣٨. وقد تكون الثقافة الفلسفية جزء من تكوين الباحث المسرحي.يتجلى هذا-مثلا-عند الباحث المسرحي عبد الواحد ابن ياسر. إذ يبرز كتابه «حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته»٣٩ ذلك التكوين الجامع بين الثقافة المسرحية والثقافة الفلسفية، وذلك بسبب العلاقة الرابطة بين المسرح والفلسفة.


ابن رشد


نيتشه


دريدا

الهوامش

١-عزت قرني، أثينا والفلسفة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد ٣٨، أكتوبر ديسمبر ٢٠٠٩، ص ٦٨. ترجم أحمد عثمان مسرحية «السحب» لأرستوفان ضمن سلسلة من المسرح العالمي، وزارة الإعلام الكويت، عدد ٢١٥، فشت ١٩٩٧، مراجعة وتقديم تاريخي لعبد اللطيف أحمد علي.
١مكرر-والتر كوفمان،التراجيديا والفلسفة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط/١٩٩٣،١،ترجمة كامل يوسف حسن.من كتب والتر كاوفمان «قدر الإنسان».
٢-٣،نفسه،ص/١٢٧..
٤-أرسطو، فن الشعر،دار الثقافة،بيروت،لبنان،ط/٢، ١٩٧٣،ترجمة عبد الرحمن بدوي.ترجم عبد الرحمن بدوي كذلك «تراجيدات سوفقليس (سوفوكليس) وتراجيديات أسخولوس (اسخيلوس) (جزءان ١و٢)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط/١، ١٩٩٦.
٥-انظر «معجم المصطلحات المسرحية»،ط/٢،إعداد أحمد بلخيري.
٦-التراجيديا والفلسفة،ص/١٢٩.
٧-٨-٩-نفسه،ص/١٣١.
١٠-نفسه،ص/١٣٢.
١١-انظر خصائص هذا المسرح في كتاب «المصطلح المسرحي عند العرب» لأحمد بلخيري،ص/١٣٦.
١٢- التراجيديا والفلسفة،ص/١٥٥.
١٣-نفسه،ص/١٥٦. **أرسط
١٤-أرسطو،فن الشعر،دار الثقافة،بيروت،لبنان،ط/٢، ١٩٧٣،ترجمة عبد الرحمن بدوي.عند أرسطو «الخرافة هي مبدأ المأساة وروحها».»أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور،فهو أبعد الأشياءعن الفن وأقلها اختصاصا بصناعة الشعر.
١٥-التراجيديا والفلسفة،ص/٢٩٣.
١٦ –نفسه،ص/٢٩٩.
١٧-نفسه،ص/٣٠٠.
١٨- نفسه،ص ص/٣٠١/٣٠٠.
١٩ –نفسه ،ص/.٣٠٧.
٢٠-نفسه،ص/٣٠٨.
٢١- نفسه،ص/٣٠٩.
٢٢- نفسه،ص/٣٠٩.
٢٣-ورد عن الحقائق الأربع للبوذية في موقع موسوعة ويكيبديا مايلي:١-الحقيقة الأولى هي المعاناة ٢-الحقيقة الثانية عن أصل المعاناة:إن الإنسان وراء الشهوات ،والرغبة في تلبيتها هي أصل المعاناة...٣-الحقيقة الثالثة عن إيقاف المعاناة:وتقول بأن الجهل والتعلق بالأشياء المادية يمكن التغلب عليها.يتحقق ذلك عن طريق كبح الشهوات...٤-الحقيقة الرابعة عن الطريق الذي يؤدي إلى إيقاف المعاناة:ويتألف من ثمان مراحل ويسمى بالترب الثماني النبيل،تمتد على طول هذا الطريق ثمان فضائل:١-الفهم السوي ٢-التفكير السوي ٣-القول السوي ٤-الفعل السوي ٥-الارتزاق السوي ٦-الجهد السوي ٧-الانتباه السوي ٨-وأخيرا التركيز السوي.
٢٤-التراجيديا والفلسفة،ص/٣٠٩.
٢٥-نفسه،ص/٣١٤.
٢٦-نفسه،ص/١٥.
٢٧-جاك دريدا،الكتابة والاختلاف،ترجمة كاظم جهاد.
٢٨-عبد الله العروي،أوراق،المركز الثقافي العربي،ط/١، ١٩٨٩ .
٢٩- عبد الله العروي،الايديولوجية العربية المعاصرة،دار الحقيقة،بيروت،لبنان،ط/١،دون ذكر السنة. ترجمة محمد عيتاني.
٣١-٣٠--٣٢-٣٣-٣٤،نفسه،ص/.١٨١.
٣٥-نفسه،ص/١٨٢.
٣٦-بنسالم حميش،الهجاء فوق الخشبة (في: كتاب الجرح والحكمة)،دارالطليعة،بيروت،لبنان،ط/٢ ،١٩٨٨.
٣٧- من تقديم أحمد بلخيري للمقال المترجم تحت عنوان»الدراما النفسية» الموجود في كتابه: «دراسات في المسرح»،مطبعة فضالة،المحمدية،المغرب،ط/٢٠٠٣،١، ص/١٥٩.المقال في الأصل موجود في:
Maurice-David Matisson,Le Psychodrame,Ed Universitaires,Paris,١٩٧٣.
٣٨-أرسطو،دعوة إلى الفلسفة كتاب مفقود لأرسطو قدمه للعربية مع تعليقات وشروح د.عبد الغفار مكاوي،دار التنوير،بيروت،لبنان،د ذ س ط،ص/٤٩.
٣٩-عبد الواحد ابن ياسر،حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته،ط/١، ٢٠٠٦. ■



حاتم التليلي محمودي
تونس

صيّاد الغروب؛

من صيد المغامرة إلى صيد الكتابة

أنْ تُعيدَ قراءة «صيّاد الغروب» لأمّ الزين بنشيخة واضعاً في اعتبارك مسألة البحث عن نبأ روائيّ مّا، يعني أنّك ستقرّ بأنّه ثمّة هلاكٌ يُصيبُ السرد. ولذلك يجب أن نعلن عن هذه الفاجعة، فاجعة الكتابة من جهة تحرّرها من براديغم الأجناسية، من جهة التيه، من جهة غروب الاعتقاد في إمكانية تصنيف ما يُكْتَبُ.

*****

كلّ القصص صارت مبتورة، غير مكتملة، غير أيقونية، تُحْرَمُ من نموّها مثل عشبة تُقطفُ في اللحظة الأولى من نباتها بين مفاصل الصخر. يأتي هذا الهلاك مثل هيجان الريح من كلّ نوافذ الكتابة المخلوعة عن جنسها أو ضروب تصنيفها، ومن ثمّ سوف يمارس انتهاكه على الحدث والشخصيات والتسلسل المنطقي والعقلاني للأحداث لتصبح الكتابة على إثره جثّة سردية مقطّعة الأوصال، تمزيقيّة كما لو أنّ نشاطها الكولاجيّ يقطعها عن كلّ قاطع يقطعها عن مكوّناتها الانفجاريّة، ويفصلها عن روحها المرحة والعبثيّة بالجمع بين المتنافرات ووضعها في الشرط نفسه من داخل اللغة. لا يتقدم السرد من جهة الشخصيات والأحداث والحبكة خطّيا مثل رصاصة، إنّه يرتدّ على ذاته ليجعل من اللغة في مقام ارتجاجها حقلا تجريبيا فتصبح الكلمات والأحرف والجمل السردية شخصيات عالقة على ركح القول السردي.

*****

بالكاد، هي كتابة مقنّعة لأنّها بلا وجه، ومن يمتلك وجها سيتمّ اصطياده. ولذلك، صار يجب الاختفاء، التواري، الكمون خلف الحجب والأقنعة أملا في النجاة من سياسات الصيد التي تأتي من جهة ذلك الجوع المريع في صرصرة أضراس النقّاد الصفراء، البشعة، الدموية، آكلة لحم اللغة المرّ.

****

يأتي نشاط القناع من جهة المناص إذ تمّ تصنيف «صيّاد الغروب» روايةً كما هو مقروء على صفحة الغلاف، الغلاف الذي تضمن صورة غروب الشمس وهي تهوي من حالق لتسقط مبللة بين الأمواج خلف زورق صغير، الصورة التي تمّ توقيعها من قبل الفوتوغراف كريم بنشيخة، كريم بنشيخة الذي فاز بالإهداء. ويأتي نشاط القناع من جهة المناص مرّة أخرى، لقد تمّت دعوة القرّاء فيما نقرأ إلى قراءة هذه الرواية من جهة تسريد شخصيات واقعية حدّ الحبّ، ومن جهة انتمائها إلى حقل البكاء: هل يكون هذا النصّ نصّا ذاتيّا؟ موغلا في تداعيه الحرّ؟ هذيان سرديّ مثل الأحلام تنفجر حمما من مكبوتاتها؟ شظايا من السرد الانفجاري يتطاير بشكل حرّ من بركان المؤلّفة بعد أن ازدحم عليها الصمت؟

****

أنْ نزيح القناع، يعني أنّنا في مقام الاحتفال بالسرد خارجا عن أنا المؤلّفة، متحرّرا من توقيعات الناشر. ولكنّه سرد بلا ملامح، لقد ازدحمت عليه الخطابات، تعدّدت عليه الأصوات، صارت الكتابة مقصّا تبتر كلّ حدث يشرف على اكتماله، تبتر كلّ شخصية شارف مسارها على التوضّح، تبتر كلّ قصّة شارفت على نضجها ودورتها، تبتر كلّ جملة عن جنسها وترفعها إلى مقام ضدّي لها.

****

أنْ نزيح القناع، يعني أنّه ليس ثمّة لوحة الغلاف، ليس ثمّة ذلك الغروب، ليس ثمّة صيّاد يصطاد الشمس مثلما تُصَادُ الوعول وتُنْهَكُ في طقوس ذبحها حيّة، يعني خفوت التأويل في زمن القراءة، ليس ثمّة بومة مينرفا، القادمة بعد الغروب، مشيرة بحكمتها إلى الوجود، ليس ثمّة حكمة فيما نقرأه من غسق القصص المبتورة عن اكتمالها: هل نقف الآن على هاوية السرد كي نرفع راية هلاكه أم نغنّي الآن لضياعنا، لهلاكنا بهلاك القصص لم تكتب ولم تكتمل؟

****

أنْ نزيح القناع، يعني أنّنا خلف سطوح الخطاب الواصف، أحرارا من كافّة أشكال التمويه التي يمارسها، أحرارا من خداعه. لكن، يا لهذا البؤس المرير الذي يصيبنا. إنّ القناع متى أزحناه وجدنا تحته قناعا آخر. قناع يخفي قناعا، أمّا الكتابة هنا فطبقات من السرد كلّما توغّلنا في الحفر فيها كان ثمّة بئر آخر من القصص والشخصيات.

****

الكتابة طقس واحتفال، ولا يكون هذا الاحتفال الكرنفالي إلا بوصفه شعيرة من تنشيط الأقنعة، كلّ منها تؤثث لحدث مّا، لصخب لغويّ بقدر ما يشير إلى شخصيات وأفعال يشير في الآن نفسه إلى مراياه الخاصة: ألم تتحوّل الأحرف في «صيّاد الغروب» إلى شخصيات هي الأخرى؟ ألم تمارس فعل القصّ عن عذاباتها هي الأخرى؟ هل للأحرف والكلمات أرواح وحكايا تقصّها من داخل الإقامة في اللغة؟

****

نقرأ من خارج النص عن لعبة مريعة، تلك التي تجد نشاطها من جهة العلاقة بين الكتابة والهذيان. إنّها لعبة «الجثّة الشهيّة» التي مارسها السورياليين، وتعني اخراج الأحلام في موضع كتابي: كيف يمكن صيد الأحلام والكوابيس بوصفها صورا انفجارية تحدث في بواطننا ومن ثمّ تصبيرها في اللغة؟ بالكاد هذا مستحيل، أمّا أن تكون ممكنا فهذا يعني أنّها ستكون غامضة، ملتبسة، نورانية، غير مجنسنة، مبهمة، إشارات وتعازيم وتوريات، لا المعنى في حضرتها يروّض واللغة في حضرتها تستأنس، تلك هي «صيّاد الغروب» على ما نظنّ في زمن النزع من صلوات القراءة.

****

أنْ تكون الكتابة لا نظامية، لا منطقية، لا عقلانية، يعني أنّها لا تشير إلى هلاك السرد فحسب، بل إلى استحالة كتابة قصصنا في الواقع أيضا: إلماعات وحدوس شعرية بالكاد توقّع على ضياعنا العنيف، إرباكات وتحذيرات وتحريضات تشير إلى مستحيلات الاعتقاد في شخصية متوازنة كالتي نحلم بها داخل زمن إقامتنا في الوجود وقد تحوّل إلى غروب شاهق من الرعب: هل علينا محاورة الموت كآخر السرديات التي يمكنها التبشير بولادتنا من جديد؟

****

أنْ نزيح القناع، يعني أنّه سيتوالد من جديد وينمو على قشرة وجوهنا، نحن الذين صرنا بلا وجه: كم من وجه

يزرع جلده على بشرتنا ويخفيها؟ تقفز الشخصيات الروائية بعد موتها إلى الحياة لأنّ أضاليل السرد بالغت في انتهاكها للمنطق. تقفز من روايات قديمة، منسية، مجهولة، محروقة، إلى رواية جديدة كي تعلن عن نبأ عودتها: كيف نثق بـ«كوشمار» بعد أن قفز من رواية «معبد الجماجم» إلى «صيّاد الغروب»؟

****

حين تنعدم الحياة وتستحيل، يصبح السرد هو الحياة.

****

الوهم؟ الحقيقة؟ التباس الإقامة بين السرد والحياة: أيّهما الأكثر حقيقة؟

****

ما الذي يوجد بين قناع وقناع في ضراوة تشريد السرد وتمزيق الحبكة وطحن أوصال الأحداث فيها؟ لا شيء، ومع ذلك توجد أسماء الشهداء في الفضاء العموميّ وقد تحوّل إلى مشانق، وتوجد أسماء الروايات التي قرأناها ومن ثمّ رمينا بها إلى المجهول، وتوجد أسماء الأجنّة في المستشفيات وقد ماتوا فقرّروا من باب العناد العودة إلى الحياة من جهة الاحتفال السردي، وتوجد الأغنيات التي يعتز بها الفقراء من الناس، وتوجد «صيّاد الغروب» متحدثة عن هلاكها في الحياة الثقافية حتى قبل أن تصدر إلى الوجود؟ ويوجد أيضا الصيّاد، الصيّاد الذي لا يهدأ في جزيرة المؤلّفة.

****

إنّ من يبحث عن وحدة الشخصيات، عن علاقة منطقية لشبكة العلاقات بينها، عن وحدة الحبكة وأحداثها في مسار تنامي الأفعال: كمن يبحث الآن عن أوصاله الممزقة كي يدفنها والحال أنّه ميّت: هل يحدث أن نشاهد موتى يبحثون عن لحمهم المتناثر بغاية دفنه؟. إنّ من يعتقد في وحدة السرد واكتماله من حيث اكتمال القصص ووضوح أبعاد الشخصيات لم تزعزعه بعد ولم تخلخله حوادث الواقع وفواجع الحياة فظلّ مثل كاهن في معبد الطمأنينة.

****

ليس من شأن الكتابة بعد اليوم أن تجمّل الفظيع، عليها في الآن نفسه أن تتحوّل إلى فظاعة سردية.
ليس من شأن الكتابة بعد اليوم تقديم قصّة مّا، عليها أن تجرّب بسكاكينها ذبح كل القصص: هكذا، من مهامّها الفزع علّنا داخل الرعب الذي يصيبنا نرفع راية الخطر، نصرخ في وجه العالم: قف !

****

٣٣ لوحة، قبلها ترتيلة الوداع، بعدها ترتيلة ما بعد الرواية: تلك جميعها أقنعة مريعة لم تكتب بالسرد وحده، إنما بالشعر وتعذيب الكلمات بانزياح المدلول عن الدال. ولكن؟

****

إنّ ما تشير إليه لفظة «لكن» هذه، هو رعب الإقامة في غابة السرد: ثمّة تعذيب للجمل من حيث وضعها في مقام الصلصال وعجنها أين يتم اختراع كتابة تجريبية بامتياز: تؤلّف الشخصيات المكوّنة من أحرف ناطقة ومعاجم شعرية انزياحات مريعة جعلت من الكتابة لوحة تشكيلية مرعبة أسوة بمشهد الغروب وقد فاض عن حاجته فَهْماً.

****

الكتابة بوصفها لوحة فنية، مساحة تشكيلية، مشهدا بصريا، صورا مريعة من المشانق والكوارث: انتماء سوريالي/ غرائبي، ذلك هو حقلها الجمالي.

****

الكتابة بوصفها مشهدا سورياليا: سوف لن تقلّ فظاعة عن سوريالية ما نعيش، ذلك هو رهانها الفكري.

****

الكتابة بوصفها بركانا داخليا، بوصفها نشاطا ناريّا، بوصفها ألما داخليّا: تعيش وراء الحجب، حجب الذات الكاتبة وأقنعتها وآلامها، أما إذا انفجرت معلنة خروجها فسوف تأتي كما لو أنّها ضرب من ضروب البكاء: هل نبكي آلام المؤلّفة؟ هل نبكي ضياع السرد لأنّنا عاجزون على كتابة قصصنا؟ هل نبكي أنفسنا داخل الحياة وقد تحوّلت إلى سجن يصلب فيه الكتّاب والشعراء وترقش فيه الرؤوس ذبحا؟

****

هل ستبكي أنت؟

****

الكتابة بوصفها هلاكا وفوضى، بوصفها معجزة القول بعد أن قصّت الألسنة: هل تكون بلا قصّة؟ يجب أن تظلّ قصصنا ناقصة حتى لا نتحوّل إلى آلهة يفزعها ضجر الكمال.

****

كيف يمكن صيد الأحلام والكوابيس بوصفها صورا انفجارية تحدث في بواطننا ومن ثمّ تصييرها في اللغة؟

هل تكون بلا قصّة؟ إطلاقا، إنّ صائد الغروب في «صائد الغروب» هو نفسه بين الحياة والسرد: إقامة تمزيقية توزّع أشلاءه على الممكن في الاستعارة من الانتماء إلى هذا الوطن. وطن الأرقام والأحرف الذبيحة، ووطن الشموس الغاربة.
الكتابة بوصفها معجما من السوائل: من دمع الضحايا إلى دمهم، ومن دمهم إلى ماء البحر، ومن ماء البحر إلى دمع الشمس في موضع صيدها: هي كتابة البكاء بلا ريب: سوف لن يكون هناك وطن إلّا للأشباح، سوف لن تظهر الأشباح إلا في قطرات الدمع بوصفها سكاكينا على الخدّ، سوف يُكْتَبُ السرد بالدمع.

****

هل تبكي الآن؟

****

الكتابة بوصفها هلاكا لتلك القصّة التي ننتظر: نشيد من الرثاء المرّ، رثاء الشخصيات المرحة لم يعد لها وطن غير الجراحات في السرد. كم ثمّة من شخصية قفزت إلى «صيّاد الغروب» وتاهت في غابة السرد؟ هل نسيت؟ يموت الذي ينتشي بالقبض على قصّة مكتملة، كلّ قصصنا منقوصة، تحتاج تأريخا حتّى وإنّ كان منقوصا، ممزّقا: من حقّ القصص أيضا أن تبكي نقصانها.

****

يمكنك الآن وضع الرواية في رفوف مكتبتك، يمكنك التأمّل في المرايا، يمكنك رؤية وجهك الآن: كم قصّة في حياتك لم تكتمل؟ كم شخصا مرّ على جسد حياتك وغاب فجأة أنت لم تعد تذكر وجهه؟ اخترع لك قناعا كي تخفي وجهك إذن، إنّ الدمع بدأ في التساقط على وجنتيك. هل تبكي الآن؟

****

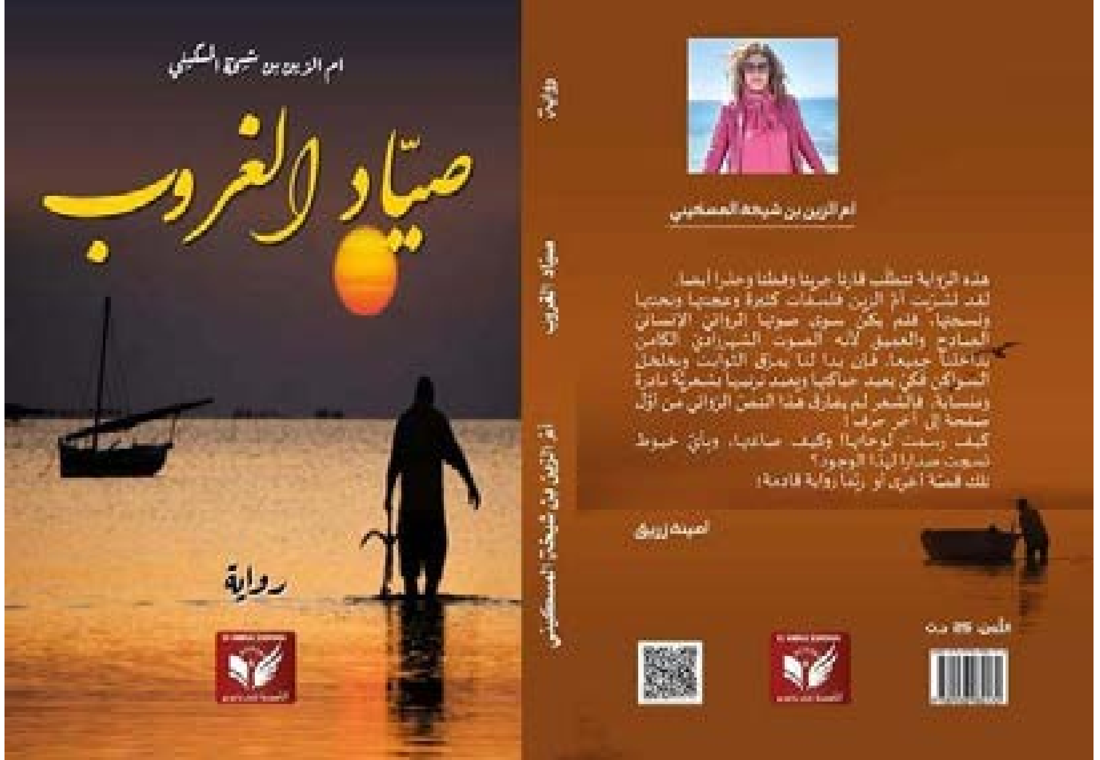
نعم، من حقّ الشموس أن تتوارى خلف الجبال، خلف البحر، خلف المحيطات. أمّا أن نصطادها في صورة فهذا يعني رعبنا وخوفنا من عدم ولادتها من جديد: إننا نخاف الموت، ولذلك نبكي. أمّا أن نصطاد صيّادها في السرد، فهذا يعني أنّنا نشاطره البكاء: هذا العزاء المشترك ليس حزنا، بل فنّ الانتماء إلى حياتنا المرّة، ليس حزنا، بل هو ضرب من الشجن المؤقّت، حنين لا يلجمه الظلام إلى مولد الشمس مرّة ثانية.

****

ثمّة بكاء جدير بالمديح، عليه ألّا يبقى في الصمت أو خلف الحجب.

****

ثمّة بكاء تحت الأقنعة، مثل الماء في تجاويف الأرض.







حسام المسعدي
تونس

المسرح في شكله الأخير

قراءة في لعبة «أنا شهيد» لأطفال غزة

غزة في ٢٤ أكتوبر ٢٠٢٣، في أحد المستشفيات، أربعة أطفال يحملون أختهم الصغيرة في حمالة من القماش ويرددون «لا إله إلا الله والشهيد حبيب الله» في لعبة أطلقوا عليها تسمية «أنا شهيد» . إنها رقصة الموت، ولحن الحياة الأخير. لم تكن مجرد لعبة للتسلية ولا يمكن أن نقرأها كذلك. إنما هي اللعبة الأخيرة داخل لعبة الحياة. «أنا شهيد» هي ضرب من اللعب في حدوده القصوى. فمن تخوم الموت، والقصف، والدمار، والقتل، والدم يولد فعل اللعب ويتوالد من أفواه وأجساد كنا نظن أنهم لا يسمعون موسيقي العالم، ولكنهم كانوا ينصتون لها جيدا. ماذا يمكن لنا أن نفعل قبل الموت؟ هل علينا أن نلعب أم نبكي؟

ربما يكون هذا الفيديو عاديا بالنسبة لجمهور ما، وربما يكون أيضا ضربا من اللعب بالنسبة للبعض الأخر. كما ثمة من يمكن أن يعتبره مجرد أداة تنفيس من الأطفال عن هول ما سمعوه وما رأوه من أهوال وكوارث. هذا التجاذب يوضح لنا أن هناك عالمين يتواجهان: عالم الموت وعالم اللعب. ثمة من رأى الفيديو وتفاعل معه في حدود الظروف التي أنتجته. وثمة من رآه ولم يحرك عنده أي ساكن مقارنة بما يشاهده كل يوم في شاشة التلفاز. لم يكن بالنسبة إلينا هذا الفيديو مجرد لعبة أطفال. لا لأنه نابع من هؤلاء الأطفال فحسب، بل لأن هناك ضرباً من ضروب اللعب، كما أن هناك ضرب من التوليد لحالة مسرحية يمكن أن نقبض عليها في جينات هذه اللعبة. بهذا الشكل هي ليست مجرد لعبة، وليست مجرد تمرين بسيط في التعبير. ولفهم ما يوجد فيها من عمق يجب علينا أن نتسلح بعين اعتبارية ترصد وتترصد الفواصل والثقوب، حتى تقبض على ما هو شعري وجميل وجليل في لعبة «أنا شهيد».

يحاكي الأطفال في هذه اللعبة واقعهم المرير، وحياتهم البائسة التي لا يسكنها غير الموت. يحاكون الواقع وينهلون من صوره وأصواته وإيقاعاته. هذه اللعبة هي ضرب من التمثيل لواقع مأزوم ومتأزم، لا شيء فيه غير القتل والدمار، والعنف، والدم، وأصوات الدبابات، والتفجيرات والرصاص، وعويل اليتامى والثكالى. هناك لا شيء غير الكارثة وهي تحدق بالناس وتملئ الفراغ. هذه هي سمات اليومي في غزة وهذا هو الروتيني والمعتاد والمألوف. هذه هي الحياة عندهم وهذه تفاصيلها. لا شيء غير الفاجعة وهي تقبض على أرواح الناس، وما تبقي من الكارثة يؤسسه الأطفال.

تنزل علينا لعبة «أنا شهيد» بوصفها لعبة فيها الكثير من العمق على بساطتها، إنها تحاكي الموت والقتل بسخرية الأطفال وبراءتهم.

تنزل علينا لعبة «أنا شهيد» بوصفها لعبة فيها الكثير من العمق على بساطتها، إنها تحاكي الموت والقتل بسخرية الأطفال وبراءتهم. اللعبة هنا هي ضرب من المحاكاة، وبما أن الأطفال هنا يحاكون فهم يلعبون أيضا داخل حدث ما. ما نستطيع القبض عليه في هذا السياق هو أن هناك ضربا من التمثيل. الأطفال يمثلون دور الشهيد ودور من يقومون بعملية الدفن ويرددون من أفواههم ما يتم ترديده أثناء تشييع الجثامين. هناك إذن ضرب من المسرحة لشيء ما. إننا فعلا أمام حالة مسرحية تحاكي حدثا ما. ونستعمل هنا مفردة حالة مسرحية للتدليل على أننا لسنا أمام ممثلين يقدمون عرضا مسرحيا متكامل البناء. ولا نحن إزاء نص درامي يحتوي على صراعات وصدامات. ولا نحن أيضا في حضرة شخصيات مسرحية. إننا أمام حالة يغيب فيها المسرح ويفقد غائيته التي وجد من أجلها. إنها حالة مسرحية تنتفي فيها عناصر ومفردات المسرح، فلا سينوغرافيا ولا إضاءة ولا ركح ولا نص ولا شخصيات ولا تسلسل منطقي يحكم الخرافة. تم داخل هذه الحالة تحويل المسرح واختزاله ليتم تقديمه في شكل موجز وأخير. نحن هنا أمام أطفال لا يعرفون حتى معنى الكلام، ولا يفقهون لغة الجسد والإشارات، ولا يعرفون من المسرح وعن المسرح شيئا. لهذا ارتئينا إلى اعتبار ما نحن بصدد معالجته هو حالة مسرحية تأتي بوصفها لحظة من اللحظات الطارئة التي وقعت في فضاء وزمان ما ثم اندثرت. معناه أنها زائلة مثلها مثل العرض المسرحي في تعريفه العميق. هاهنا نفهم أن هذه الحالة المسرحية لا ترتكز إلا على مبدأ الصدفة والعرضي، دون أن تغوص في متاهات التنظيم، والترتيب، والتزيين، والتزويق.

يأخذ الأطفال من الواقع الأصوات والصور والإيقاعات، ويستعملون المسرح دون دراية منهم ودون وعي بما يفعلون للتعبير عن واقعهم المر والمرير. يتنازل الفعل المسرحي في هذا الإطار عن هويته الحقيقية ويتخلى عن تلك العناصر التي تبني بيته وتشيد أسواره، ليقبض عليه الأطفال ويحاكون عبره ما يعيشونه من أهوال ومصاعب. هاهنا نفهم أننا لسنا في حالة مسرحية مبرمجة أو معدة سلفا أو أنها خضعت لتمرينات مسرحية بسيطة أو مركبة، بل نحن أمام المسرح وهو في شكله الأخير والنهائي، أو المسرح في حالته النقية والصافية صفاء الأطفال وبراءتهم. لهذا كان يغلب على هذه الحالة المسرحية الكثير من العفوية والتلقائية والارتجال، ولكنها كانت منضبطة نوعا ما لقانون اللعب بشكل عام. وهي لم تكن نابعة من تفكير طويل في حدث ما، فالأحداث موجودة والموت يحاصر المكان من كل الزوايا. لقد حققت عندنا لعبة «أنا شهيد» ضربا من القلق والارتباك حول ما يحصل وما يمكن أن يحصل هناك، وهذا نابع من كون هؤلاء الأطفال قد استطاعوا أن يتسلحوا جيدا بأصوات الواقع، ليقدموا لنا مسرحا مبنيا على وقعه وإيقاعه ويحولوه إلى حالة مسرحية عضوية بامتياز. والمقصود بالعضوية هنا هو ذاك الارتباط الوثيق بالواقع وكيف تم تحويل الكارثة إلى أثر ومنجز يمكن قراءته وتحليله وتأويله. هناك إذن ضرب من التجاذب بين ما يحتويه الواقع من أزمات وكوارث وبين الحالة المسرحية التي تم خلقها من رحمه.

يتشكل هذا المشهد برمته عبر اللعب ولا شيء غير اللعب. الأطفال هنا يقلدون ما رأوه في مسيرات تشييع الجثامين والموتى ويرددون ما سموعه هناك. لقد تحول هؤلاء الأطفال إلى جوقة يقصون علينا قصتهم مع الموت الآن وهنا. ألم تكن مهمة الجوقة هي سرد الحكايات قبل أن يتكفل الممثل وفعل التمثيل بهذه المهمة؟ يستأنف هؤلاء الأطفال هذه الفكرة عبر تقديم سرديتهم وسيرتهم مع حدث الموت. إنهم يعيدون بشكل لا واعي ولا إرادي المسرح إلى أصوله البدائية، هناك حيث كان طقس التخريف والحكي مبنيا على الجوقة. فالجوقة هي الأصل وما تفرع عنها هو المسرح بكل أشكاله وجمالياته التي نعرفها. في هذا السياق فإن اللعبة قد استطاعت أن تُحْدِثَ شرخا داخل السؤال عن ماهية المسرح. يقدم لنا الأطفال إذن شروطا جديدة غير التي نعرفها عن شروط قيام الفعل المسرحي. لقد قاموا بتقديم لعبتهم خارج كل الجماليات المسرحية وخارج كل الخطوط التقليدية التي ترى أن المسرح ليكون مسرحا لا بدّ من توفر شروط معينة. نعثر في هذه اللعبة على ذرة وحالة ورائحة للمسرح. إنه المسرح في حالته الخام وفي شكله الختامي والنهائي والأخير. لقد تحولت عناصر الكارثة إلى متممات للمشهد، فهم يقدمونه تحت موسيقي القصف والنيران، وأنين اليتامى وبكاء الأمهات، وفي فضاء المستشفى الذي تحول إلى ملجأ للعائلات، وأمام جمهور لم يكن حتى منتبها إلى ما يفعلونه. لقد كانوا في لحظة تمرد وخرق لكل الترتيبات والتنظيمات التي تشكل المادة المسرحية. معناه أن هؤلاء الأطفال هم لا يلعبون فقط، بل هم في حالة «عصيان وجودي» دون وعي منهم بطبيعة الحال. إنهم

يعيشون الحالة والوضعية بطريقة أخرى، ففي وسط القتل والموت والدمار يتسلح هؤلاء الأطفال بالمسرح خوفا من الموت ومقاومة له في ذات الوقت.

في هذا السياق تتعدا هذه اللعبة صفتها ومضمونها كمجرد لعبة في المطلق، لتؤسس لضرب من الوعي اللعبي الجديد. إنها تتجاوز منطق اللعب كنشاط وترفيه وتسلية، لتتحول إلى حالة وحدث تم فيه اختراع ضرب من المشترك بين هؤلاء الأطفال. إنهم يؤسسون لكينونة جماعية جديدة، لا شيء فيها غير الطاقة والحضور الجماعي. الأطفال هنا هم مفرد بصيغة الجمع وجمع بصيغة المفرد، حيث لم يكن أمامهم سوى الفراغ وهو يمتلئ شيئا فشيئا بالكارثة. لذلك حاولوا فك هذا الحصار الذي يخنقوهم من كل الزوايا عبر حالة مسرحية نبهتنا إلى طاقة هذا الفعل ومدى قدرته على مواجهة الموت. فكيف سيقرأ مواطن ما خارج تلك الحدود هذا الفيديو؟ أظن أن رعبا شديدا سيتملكه لحظة المشاهدة. هؤلاء الأطفال هم نموذج مصغر لشعب يتم قصفه يوميا بشتى أنواع الأسلحة الفتاكة، فنجده يلعب ويلهو ويرقص وكأن شيئا لم يحدث. هنا نفهم ضرب المقاومة التي يمكن أن تحدثه هذه اللعبة.

المشهد هنا هو طقس جنائزي بامتياز. أطفال يقومون بتشييع جثة أختهم. إنهم يحولون الواقع ويحاكونه عبر السخرية منه. يتحول هذا الطقس الجنائزي، بفعل التمثيل والتجسيد إلى ضرب من ضروب السخرية السوداء. إنهم يحولون المريع إلى رائع، فهم يقدمون المأساة هنا وهم يسخرون منها ويضحكون عليها. الأطفال هنا يقولون لنا أن ثمة ضحكات يمكن لها أن تبكينا وتهز كياننا. إنهم يضحكون صاخبين بتصغير العالم. معناه أن الأطفال يحاكون الواقع، والواقعة، والحدث، لحظة وقوعه، ففي نفس لحظة اللعب هناك أموات وهناك تشييع للجثامين. ما يعني أن سخريتهم من الواقع لم تكن مجرد سخرية، بل كان الهدف منها هو رفع هذا الواقع إلى مرتبة الحضور. لا تنزل السخرية هنا إلا لتؤكد على أن الأطفال وهم يجسدون اللعبة لم تكن غايتهم اللعب فحسب، وإنما هم يجسدون أيضا ضحكاتهم الأخيرة وقهقهتهم النهائية، وهم أيضا يصنعون جنازتهم ويحفرون قبورهم على أصوات القنابل والصواريخ، لذلك لا بدّ لنا أن نسخر من العالم كثيرا حتى نستطيع العيش فيه. الفن هنا يحتفل بالموت أيضا ويحتفي بها كأخر ضفة ممكنة. إنه يولد دائما من حافة الفراغ ومن السديم والعدم. كيف يمكن اختراع المسرح في لحظة الأزمة والكارثة؟ وكيف يمكن لهؤلاء الأطفال مواجهة رعب الفراغ؟ وهل يمكن أن يكون المسرح هو الملجأ الأخير للإنسانية؟ أو كيف بوسعنا عبور الصحراء؟ على حد تعبير أنطونيو نيغري.

إن محاكاة الأطفال للواقع في جو من الاحتفال والاحتفاء بالموت، هي في الحقيقة محاكاة لخوفهم من هذا الشبح. المسرح/ الملجأ الأخير الذي نلتجأ إليها عندما يداهمنا الموت. وهنا نستحضر الفن البدائي، فن الكهوف والمغارات l'art rupestre. هناك حيث كان القدامى يرسمون على حائط الكهف رسومات متنوعة، معتقدين أن الفن يستدعي قوى خارقة يمكن أن تحميهم من الموت. وهي قوى تلتبس به أساسا (الفن) وتأتي عبره. الفن هنا يلتصق بالموت ويرافق الحياة. يلجأ الإنسان إلى الفن كلما ضاقت به سبل الحياة، وكلما كان مشدودا في عنق الكارثة. يأتي الفن هنا بوصفه طاقة الاقتدار الوحيدة التي بها يمكن المرور نحو الضفة الأخرى من الحياة، وهنا نفهم ضرب المقاومة التي يخلقها الفن عند الإنسان. الأطفال وهم يلعبون لعبتهم ويحاكون موتهم، إنما هي لحظة من لحظات اللجوء للفن كأخر ممر ممكن. وهم هنا يعيدون الفن إلى مضامينه البدائية. كما يقدمون لنا المسرح في شكله الأخير، في لحظاته الأخيرة، في أنفاسه النهائية. فحين يبدأ العالم بالانهيار والتمزق، لن يبقي لنا غير الفن نهاجر إليه حتى نصنع حيزا من الأمل والفرح. فمن حق شعب ما أن يفرح حتى وهو على حافة الهاوية. ومن حق الأطفال أن يسخروا من الواقع حتى وهم يحدقون بالموت. بهذا المنطق فإن المخيال الإنساني يلجأ إلى اللعب ليفلت من النهايات وأن المسرح يبدأ عندما تستحيل الحياة.

هل علينا محاورة الموت كآخر السرديات التي يمكنها التبشير بولادتنا من جديد!

تنزع هذه الحالة المسرحية عن الواقع أقنعته التي كان يتلحف بها، لتقدمه لنا في جلباب مختلف لا شيء فيه غير الموت وهو يحدق بهؤلاء الأطفال، ينتظرهم وينتظرونه، يسكنهم ويسكنونه. فالموت هناك ليس حكرا على أحد، فكل الناس في موت مؤجل. هاهنا تنزل علينا اللعبة لتقول لنا أنه من الممكن أن نلعب ونلهو ونحتفل حتى بالموت «لأن في الفن ضربا من العشق القديم الذي يرغب في استحضار الحبّ حتى وهو بإزاء جثّة، ويرغب بإغراء محبوبه حتى صلب لقاء جنائزي. يولد الفن دوما كما يولد الحب على حافّة جحيم ما» . كما تقول أم الزين بن شيخة المسكيني. معناه أن هذه الحالة المسرحية لم تولد إلا من ثغر الجحيم والكارثة، فاللعبة تتجادل مع الواقع وتنهل منه الصور والكلمات لتتحول إلى ضرب من ضروب المقاومة لا على الشاكلة السياسية وإنما الوجودية.

تتأسس لعبة «أنا شهيد» على مبدأ اللعب والسخرية في حدودهما القصوى. اللعبة هي سخرية الأطفال من قدر الموت أو كيف يتحول هذا الحدث (الموت) من طقس جمعي إلى فرصة للسخرية والضحك. أن نسخر من الموت وبهذا الشكل هو ضرب من ضروب العبثية. ولكنه في ذات الوقت هو طاقة خيال وخلق، وإبداع.

في هذه الحالة المسرحية يسخر الأطفال من الموت، ومن القتل لأن كل «صورة من النشاط الجدي يظللها دائما طيف من السلوك اللعبي» . كما يقول جورج هانز غادامير. كأننا هنا أمام جملة من الطبقات المتراصفة التي تتسابق وتتلاحق في رحلة مدّ وجزر، فكل طبقة تخفي الطبقة الأخرى: الفن، الحياة، الموت، اللعب، المسرح، الواقع، الخيال... إن الأطفال في تلك السن لهم ألعابهم وأحلامهم، وكلامهم، ومفرداتهم. معناه أنهم مدعون بشكل ما لرسم حكاياتهم ومحاكاتها، بدل محاكاة الواقع الذي يبدو أنه كان أكثر قسوة مما كنا نتصور. الطفل في تلك السن يرسم الفراشة، والشجرة، والجبل، والبحر. يتعلم الكتابة، يحفظ القصص والأناشيد، يحسب الأرقام ويفك الحروف. يجسد شخصيات عجائبية. يتخيل الغول وسندريلا وأليس في بلاد العجائب. يرسم المنزل وأغصان الزيتون. يفتح باب الخيال لنفسه، يتمثل، يتصور، يحلم، يقرأ، يكتب، يتحرك، يغني، ينشد، يجري، يلعب، يلهو، يبكي، يضحك، يأكل، يأمل في غد أفضل، ولكن وقع الواقع على هؤلاء الأطفال كان قاسيا ومدمرا. كيف لأطفال بهذا العمر أن يتخيلوا هذا المشهد عوض تخيل مشاهد أخرى تعبر عن أحلامهم وآمالهم. إننا أمام مشهد فيه خيال خلاق وفانتازيا حالمة تستدعي الحياة وتكثفها على نحو شعري.

في لعبة «أنا شهيد» نجد أنفسنا أمام مشهد ووضعية تم نهلها وأخذها من الواقع، فاللعبة هنا هي في حالة تشابك مع الواقع واشتباك مع صوره ووقائعه. من هذا اللقاح والتلاقح تنسج اللعبة خيوط بيتها. على هذا الأساس تم تجاوز مبدأ انخراط هذه اللعبة في مسألة اللعب بشكله العام والمطلق، لتتحول إلى حالة مسرحية فيها الكثير من التشابه مع الواقع، وهذا نابع حسب رأيينا من كون فعل التمثيل يحاكي الحدث الواقعي لحظة وقوعه. هذا التزامن في مستوى الفعل يرفع من مسألة العلاقة بين اللعبة والواقع إلى مرتبة التشابه الذي يحلينا مباشرة إلى الحديث عن هذه اللعبة بوصفها «اللعبة-الأيقونة». كيف ذلك؟ إن التشابه والتطابق الذي نرصده بين اللعبة والواقع هو ما يجعل من اللعبة تتحول من واقع ما ومن صورة ما إلى مثال صلب. وهذا التشابه الذي لا يحتوي على أي خلل هو ما يعتبره أفلاطون «النسخ-الأيقونة» مميزا في ذات الوقت بينها وبين السيمولاكر بما هو نسخة مشوهة ولا يوجد فيها أي تطابق أو تشابه. تنتصر هنا «اللعبة-الأيقونة» فيما تسقط «اللعبة-السيمولاكر». تتحول في هذا الإطار اللعبة إلى رمز للمقاومة وشفرة من شفرات النضال الوطني ضد الاحتلال. تشحن هذه النسخة بأبعاد رمزية ودلالية حتى تتحول إلى أيقونة وتنتشر في العالم بأسره، حيث تناقلت وسائل الإعلام ومختلف منصات التواصل الاجتماعي هذا الفيديو، الذي حضي بعدد كبير من المشاهدات.

تحلينا لعبة «أنا شهيد» على أننا هنا لا نتعاطى مع اللعب بوصفه طاقة ونشاط يستثمر فيه اللاعب/ الطفل كل قدراته الجسدية والحركية والحسية والخيالية من أجل الوصول إلى شيء ما، بل إن اللعب يتعدا هذه الحدود ليتحول إلى ضرب من المسرحة لواقع ما وحدث ما. اللعبة هنا هي المسرح في شكله المختزل. وهي المحاكاة في حدودها الدنيا. وهي التشخيص في مرحلته الخام. كل هذه المعطيات تحلينا إلى أن اللعبة تختصر فعل المسرح لتصل به إلى الحدود الدنيا، ولكنها تخترقه وتفجره في ذات الوقت. فمسرحة الجنازة هنا وتحويلها إلى لعبة كان فيه الكثير من الاقتضاب والإيجاز والتقليص. وهذا يذكرنا في الحقيقة بالفن الاختزالي l’art minimal الذي يقوم على المقولة التالية «ما ترونه هو ما ترونه» دون الاعتماد على الاستعارات والإيهام والتماهي. معناه أن العمل الفني هو ضرب من التكثيف والتجميع لجملة من العناصر في وحدة واحدة لا تتجزأ وهو ما نعثر عليه في لعبة «أنا شهيد»، التي أراد عبرها الأطفال أن يقولوا لنا «نحن نعتذر منكم يا سادتنا الكرام، لم يكن لدينا متسع من الوقت، لنقدم لكم مسرحية متكاملة البناء. ولم يكن لدينا ما يكفي من الزمن، لنحدثكم عن هول الكارثة. ولا نحن في وضع يسمح لنا بالتدريبات والتمرينات. ولا نحن أيضا أطفال بما فيه الكفاية، حتى نقدم لكم ما نتخيله وما نحلم به. لقد كبرنا وتعلمنا قبل وقتنا بكثير».

إن هذا المشهد هو المادة الأخيرة التي استطاع هؤلاء الأطفال تقديمها لنا من وسط عاصفة الموت الذي كان يترصدهم في كل مكان، يتتبعهم أينما حلوا وأينما وجدوا. في المنزل، في الشارع، في المستشفى، في الملجأ، في المدرسة، في رياض الأطفال... على هذا الأساس ينزل علينا هذا المسرح وهو في شكله الأخير والنهائي، ليقول للموت بسخرية الأطفال، ما قاله محمود درويش «أيها الموت انتظر.. حتى أعد حقيبتي». يجسد الأطفال رحلتهم نحو الموت، ويحاكون قصتهم معه. يحدث كل هذا داخل إطار ضيق ومحدود أي داخل لعبة لم تتجاوز ٣٠ ثانية. فمثلما قدموا لنا المسرح في شكله النهائي، قدموا لنا أيضا المقاومة في شكلها المختصر. لقد قاموا باختزال كل شيء. كما قاموا بتقديم أنفسهم بوصفهم كائنات مُقَاوِمَة بالفطرة. نكتشف هنا وعلى الرغم من صغر سن هؤلاء الأطفال درجة الوعي بالألم والمعاناة وحجم الأزمة التي يعيشونها وكيف حولوها إلى ضرب من المسرح الذي ربما يحصنهم ويولد عندهم ضربا من المقاومة لهذا الواقع المتأزم.

لعبة «أنا شهيد» لم تكن سوى لحظة من لحظات اللعب بالكارثة وسط الكارثة. إن تشغيل هذا المفهوم واستدراجه إلى مناطق اللعب وفضاءاته هو ضرب من المقاومة التي لا تسكن إلا في ثقوب الفاجعة وفجواتها. في هذه اللعبة يكتب الأطفال فاجعتهم ويدونون بالصورة والصوت لحظات الفرح المعطرة برائحة



الدم والموت. هذه الحالة المسرحية التي خلقوها هي محاكمة للكلاب السائبة التي تنهش لحم الميتين والأحياء، وهي نداء صارخ على حال الطفولة في فلسطين، وهي صرخة في وجوه الحكام والساسة الذين تفننوا في الصمت والسكوت والخذلان. لم تكن بالنسبة إلينا هذه اللعبة مجرد لعبة، بل فرصة للتفكّر والتعقّل فيما وراءها. ■

ترجمة :
كريم الحدادي
المغرب

إنغمار برغمان
فارس العدم

فرونسوا فوريستيي
François Forestier

الزمان: العام ١٩٦٦. المكان: الشارع اللاتيني، إنغمار بيرغمان منكب على إنجاز مشاريعه. كانت تلك الحقبة ذات حماس كبير: الكآبة و›الكافي كريم‹. نقرأ Wilhelm -Reich - فيلهلم رايش و « Le Kamasutra، ونطرح أسئلة من قبيل: هل بيرغمان مسيحي منحرف ، فاقد للإيمان، أو أنه سوسيو(ديمقراطي؛ المترجم) خائن؟ كانت المناقشات تمتد إلى الفجر.



فلليني وبرجمان وليف اولمان



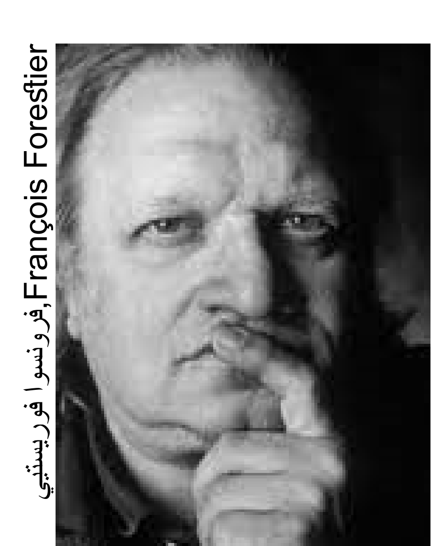
فيلم التوت البري

«Personna،»برسونا» الذي كان قد صدر حديثا، كان لا يصدق. لم يتمكن أحد من فهمه. بالنسبة للبعض، هو فيلم عن اللاتواصل (اللا تواصلية)، أما الآخرون، فرأوا فيه عملا يؤكد العبثية، كسمة لكل وجود. لا أحد يتفق حول «القيمة الموضوعية « لأفلام بيرغمان. حتى (محررو مجلة) «دفاتر السينما» ‹Cahiers du Cinéma، ظلوا حائرين.

بعد مرور أزيد من نصف قرن على هذه الأحداث، فإن عرض أفلام بيرغمان على شاشة التلفاز، هي فرصة رائعة لإعادة اكتشاف هذا السينمائي الاستثنائي: متمحور حول أعماله الخاصة، التي لا تفارقه، تصيبه شكوكه وحبه بالهلوسة، يهاجمه أعداؤه وتساؤلاته.

من « ابتسامات ليلة صيف» (١٩٥٥)، إلى «صياح وهمس» Cris et chuchotements(١٩٧٢)، مرورا بـ «الختم السابع»» Le septième seau، (١٩٥٧)، «الربيع البكر»»La Source(١٩٦٠)، «برسونا»-«Personna (١٩٦٦)، «مشاهد من الحياة الزوجية»- «Scènes de la vie conjugale، « سوناتا الخريف» Sonate d’automne (١٩٧٨): هذا هو مسار رجل معذب: لم يحالفه الحظ في أية علاقة، لم تعش أي من محباته (حب)، لم يربح أية لعبة ضد الموت. والإله في كل هذا؟ إنه لا يبالي، هذه هي الحقيقة.

لنكمل: ضمن «ابتسامات ليلة صيف»، يظهر مجموعة من العشاق بفساتينهم الأنيقة، تارة ويختفون، يعض بعضهم بعضا وهما يتجولزن، هناك خادم، زوج ديوث، صديقة مقربة، وبعض مشاهد الفودفيل. لكن، هناك أيضا، من بين متع هذه الليلة الدافئة، الوحدة؛ الوحدة المخيفة التي يعيشها أشخاص مجردون من الحب. كيف يمكننا العيش على هذا النحو؟ هذه المفارقات مضحكة، لكن ليست أكثر إضحاكا. إذ يخفي بيرغمان الساخر، بيرغمان فاقدا للأمل... الحجة: أونطونيوس-Antonuis-، هذا الفارس التائه، العائد من الحرب، الذي يتحدى الموت في «الختم السابع»، هذا الختم الذي يحدد الصمت الأكبر للملائكة السبعة أمام الإله، قبل أن تتسبب الأبواق السبعة في إسقاط المحيطات، تعتيم النجوم و(التسبب في؛ المترجم) «وصول الجراد الشيطاني». السيدة صاحبة المنجل، تظهر من بعيد، مستيقظة... وتظهر في حلم Isak Borg (Vector Sjöström)، الأستاذ العجوز، ضمن فيلم «التوت البري»-Les Fraises sauvages‹ الذي يجب عليه الذهاب على متن السيارة إلى جامعة Lund، ,والذي يظن أنه «متهم بذنب». قصيدة شباب- فقد للأبد- أو تحسر على انزلاق بطيء نحو الليل؛ يعتبر الفيلم من أجمل أفلام بيرغمان: إنه بمثابة شعر(بكسر الشين)



فرونسوا فوريستيي François Forestier,

ناعم، تأمل عذب.

في ما يخص «الربيع البكر»-« La Source «، الذي يتلو بوقت قصير «التوت البري»، فهو العكس: يجسد العنف الناجم عن اغتصاب تم في القرن التاسع عشر، وحشية تأتي لتبين، بدون شك، بأن الإله، التزم الصمت. صحيح أنه يظهر (بضم الياء) منبعا مكان الجريمة. وماذا بعد؟ العالم يعطينا الماء، شكرا، لكن، أين ذهب الملائكة السبعة؟ الجراد؟ أمام الكثير من الألم، ليس هناك شيء، يكون عقلانيا، من غير الانسحاب. :
على هذا النحو، تفاعلت بطلة « برسونا» كشخصية «فاني وألكسندر» (تحفة). على هذا النحو، أيضا، نجى بيرغمان : في هذه الفترة بالذات، سينسحب إلى جزيرته : «فارو- Fårö «، (جزيرة بيرغمان؛ المترجم)، هناك، بعيدا عن كل شيء. حيث لا شيء سوى الأمواج والصخور.

الخلاصة: الحياة سوداء. وجدنا لنعاني ولنتسبب في معاناة الآخرين، لابد من وجود الشيطان، سواء في بيوت من خشب، أو في كنائس باردة. عند نهاية «الختم السابع»، سيكون الحكم في يد الحيوان... كل برغمان هنا. إنه متصوف غير مؤمن، فارس العدم. مجد الصمت، لكنه أنجز أربعين فيلما. كان صامتا مثرثرا ، والأكثر من ذلك، عبقريا.

■

* فرونسوا فوريستيي، روائي وصحفي فرنسي
Le Nouvel Observateur n°٢٩١٠،٠٦/ ٠٨/ ٢٠٢٠

الحياة سوداء. وجدنا لنعاني ولنتسبب في معاناة الآخرين، لابد من وجود الشيطان، سواء في بيوت من خشب، أو في كنائس باردة.



مشهد من فيلم ليلة سعيدة



د. عبد السلام دخان
المغرب

تأويلية السينما:
السرد السينمائي والإدراك البصري

إن تأمل السينما في منجزها البصري يمكن عده تجربة ذات طبيعة فكرية تؤشر على الأسئلة الحارقة المرتبطة بالسينما والمعرفة، والفكر البصري يمكن أن يساهم في رصد الظَّاهرة السِّينمائيَّة وتعالقاتها المختلفة، بيد أن التمثل المعرفي للسينما لايرتبط بموضوعاتها على نحو طوباوي فحسب، بل بمختلف التصورات التي سعت عديد التأويلات إلى تقديمها على نحو ما نجد لدى «هنري برغسون Bergson Henri «،»موريس ميرلو بونتين Maurice Merleau-Ponty»، «جيل دولوز Gilles Deleuze»، «جان لوك غودار Jean-Luc Godard،»ستانلي كافيل Stanley Cavell»،» ميشال أونفري Michel Onfray «.

وتساوقا مع هذا المنظور لا تسعى هذه الورقة العلمية إلى استحضار نظريات الأفلام والسينما، بقدر نزوعها الحر نحو ممارسات تأويلية للعلاقة الملتبسة بين السينما والمعرفة. في أفق نسج باراديغم Paradigma تأويلية السينما. فهل تشكل السينما إطارا للتفكير في الوضع البشري؟ وهل تمتلك السينما مقومات شروط المعرفة؟ وهل كل مشاهدة سينمائية يمكن عدها أداة إنتاج للأسئلة وأنساق المعرفة؟ وكيف يمكن المواءمة بين السينما بوصفها فنا فرجويا وبين المعرفة بوصفها إنتاجا رمزيا؟ وهل تستطيع السينما بوصفها تحققا تخييليا وجماليا اكتشاف إمكانات التفكير؟ وكيف يمكن الجمع بين إنتاج المعرفة في غرفة مضاءة، وبين مشاهدة الفيلم في غرفة مظلمة؟

I
تأويلية الفن السينمائي، وتشكيل العرض السينمائي:

تنصب محاولتنا في هذه الورقة على ممارسة تأويلية للفيلم السينمائي منظورا إليه من طرائق السرد السينمائي والإدراك البصري، ولأجل هذه الغاية نروم إنجاز فعل هيرمينوطيقي بصدد السينما المتسمة بالدينامية والحركية، والحاملة لمرجعيات فكرية وجمالية، ومحاولة العيش وفق سنن أنساقها، السينما لا تخون الحياة، بل تعمل على تأويلها وأنسنتها، ويمكننا وفق هذا المنظور أن نحدس الوجود والتباساته، وأن نحدس الكينونة وندرك الأفعال السردية البصرية من غير قدرتنا على تغيير المصائر.

وشكلت الصور المرئية دورًا رئيسيًا في العديد من هذه القصص، من رسومات الكهوف إلى الخرائط السياسية إلى الإعلانات الحديثة. والطريقة الطريقة الأكثر جذرية هي المشاهدة والإصغاء لأصوات العمل السينمائي، وممكناته الدلالية، بغية إفساح المجال لتأويل هذا السرد البصري لا بوصفه ممارسة تتوخى رصد القواعد التي تحكم السرد البصري.

منذ نشأت السينما كانت أداة للحكي البصري ، ولنقل العمليات السردية إلى مستويات السرد البصري عبر الصورة والحركة والصوت ومكونات أخرى، تساهم في تشكيل أدوار الشخصيات في متخيل الفيلم السينمائي، وكشف فاعليتها وحركيتها ارتباطا بالمواقف وزوايا الرؤية، والموسيقى التصويرية، نوعية اللقطة، وطبيعة المونتاج. غن الأمر يرتبط بعملية معقدة تعيد تأويل السرد وفق آليات الصناعة السينمائية. نتذكر في هذا الصدد قدرة السينما في مراحلها الأولى سرد محكيات باستبدال اللغة السردية بالصورة الدرامية، رغم أحادية اللون. ولا يمكن اختزال السرد القصصي في مشهد واحد، أو في صور متسلسلة، فالعمل السينمائي هو كل متكامل لأن السرد السينمائي هو استعارات بصرية تروم تحقيق المتعة وكشف تناقضات مختلفة تشكل جوهر السرد الفيلمي.

السينما تخبرنا بمحكيات ومواقف عبر الحركة والفعل والحدث وليس عبر الخطاب السردي المباشر. وتطرح علاقة السينما بالسرد أسئلة عميقة ترتبط بطبيعة مكونات كل منهما وأدواته الجمالية، وبدرجات التخييل التي تحققها القصة، وبدرجات التمثل التي تخلقها مشاهد الفيلم السينمائي. نتذكر أن الروائي الأمريكي إرنست هيمنجواي Ernest Miller Hemingway شاهد روايته الشهيرة» العجوز والبحر» التي تحولت على فيلم سينمائي، فأخذ يصرخ في قاعة السينما «ليست هذه قصتي» وخرج دون أن يكمل مشاهدة الفيلم.

إن الكتابة تشكل فقط مكونا من مكونات السينما، وليست الكتابة هي السينما. في المنجز السينمائي العالمي ثمة تجارب سينمائية عديدة لا تستند إلى الكتابة الفيلمية بشكل مطلق وتعتمد على الارتجال وعلى الدهشة وتوالي الأحداث. ولا أقصد بهذا القول السينما العفوية، فالبسيط هو الأكثر تعقيدا بتعبير الفيلسوف المهووس بالسينما إدغار موران Edgar Morin، وما يصطلح عليه بسينما المؤلف يمثل فقط شكلا إلى جانب الأشكال الأخرى.

يُشغل السرد السينمائي طاقة الرمز ليجعل من الفيلم أداة للتذكر ولإنتاج المعنى المستعاد، ومهمة المؤول هي البحث عن أشكال التوافق أو الترتيب السردي البصري، القادر على خلق المعنى وقد تحرر من مرجعيات السرد وممارسة وظيفة إعادة التكوين، بعد تفكيك شفرات الفيلم السينمائي. لكن هل نستطيع ان نستعير عبارة بول ريكور ونقول أن المجتمعات تفسر نفسها من خلال سرودها البصرية. و تجربة الفيلم، تجربة لا مثيل لها، لكونها تضع المشاهد بعيدا عن مرجعه الواقعي، تضعه في عزلة عالقا مع حالات الشعور التي تنتابه وهو يشاهد مختلف المشاهد المؤثر ميلودراميا . وتجربة المشاهدة السينمائية تفرض نفسها وتدعونا للتفكير في طبيعة الإدراك البصري لمنجزها، وربما كانت هذه التجربة من صميم التفكير التأويلي في الفن ، والذي يهتم بالطريقة التي تؤثر بها الأعمال علينا وتغير حياتنا. ومع ذلك ، رغم أن الهيرمينوطيقا لم تهتم على نحو مكثف بالسينما.

II.

تأويلات الهويات الثقافية:

يعد مفهوم الهوية من المفاهيم الرئيسة المرتبطة بمختلف التجارب السينمائية في تعددها وتنوعها الفني والجمالي، لكون هذا المفهوم ينبني على العلاقة الوثيقة بين الإنسان ووجوده، والسينما تعمل على تمثيل هذا الوجود ورصد تحققاته الأنطلوجية. والهوية ليست مرادفا فقط للفرد ولعلاقاته والأنساق الأخلاقية والأنثربولوجية، بل مختلف التفاعلات الاجتماعية، والبيئية، والخصائص الجوهرية التي تميز الفرد والمجتمع. تكشف الهوية البصرية من زاوية السرد البصري الذي يزاوج بين سلطة الحكي وبين الإتقان والإجادة، وعبر تفعيل الوعي السينمائي مستحضرا نماذج دالة من السينما العالمية والإفريقية والعربية ارتبطت بالأسلوب السينمائي الذي يجعل العمل الفني شديد الصلة بالوجود الإنساني. ولأن الهوية لا تتحدد تبعا لرؤية» بارميندس» ولا « هيراقليطس» بوصفها وحدة الوجود، فإن مشروعية التفكير في الهويات الثقافية انطلاقا من السينما ترتبط بإعادة التفكير في هذه الهويات عبر المنجز السينمائي في تعدده واختلافه. ذلك أن السينما هي حاملة للإرث الإنساني، لأنها تعيد تأويل الحياة بصيغة العرض السينمائي لتحقق المواءمة الفريدة مع الأمكنة والأزمان في تساوق مع سنن السينما، وأيقوناتها.

الهوية لا تستقر في مكان ولا في زمان ما، لكنها تجد في المنجز السينمائي إمكانية للتمظهر وكشف وجودها، وتشكيل معرفة بالذات وبالعالم»، ولا نتحدث هنا عن»المعرفة التي تحدث مستقلة بإطلاق عن كل تجربة»( )، تجربة المشاهدة كفيلة بتحقق الوعي الجمالي، وكشف مختلف الموضوعات، وطرائق تشكيل

الهوية كانتماء مشترك بين الفعل السينمائي والمشاهد تحقق مزية الانتماء عبر علاقات تبادلية بين الفيلم والمشاهد.

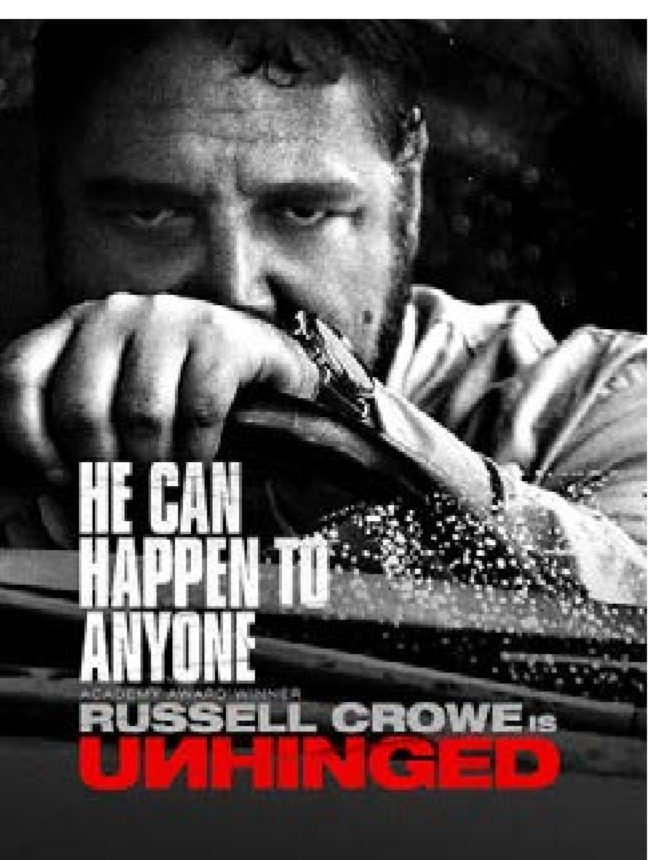
العوالم البصرية، وكشف الهويات الثقافية لشعوب أعالي الجبال، وتشعبات المناطق النائية، والتباسات المدن الكبيرة، وآلام القرى الهامشية. وبموجب ذلك يتحول الإنسان إلى مشاهد يعيد الصلة بجذوره الثقافية، مادامت السينما تحمل شغفها في سطوتها منذ الهدية التي قدمها للعالم مخترع أول صورة فوتوغرافية جوزيف نيبس (١٨٢٦). غير أن النظر إلى السينما يتجسد اليوم بوصفه اختلافا لامتناهيا، واستعارة مرئية للحياة، للجسد، والأشياء، والموضوعات، والألوان..

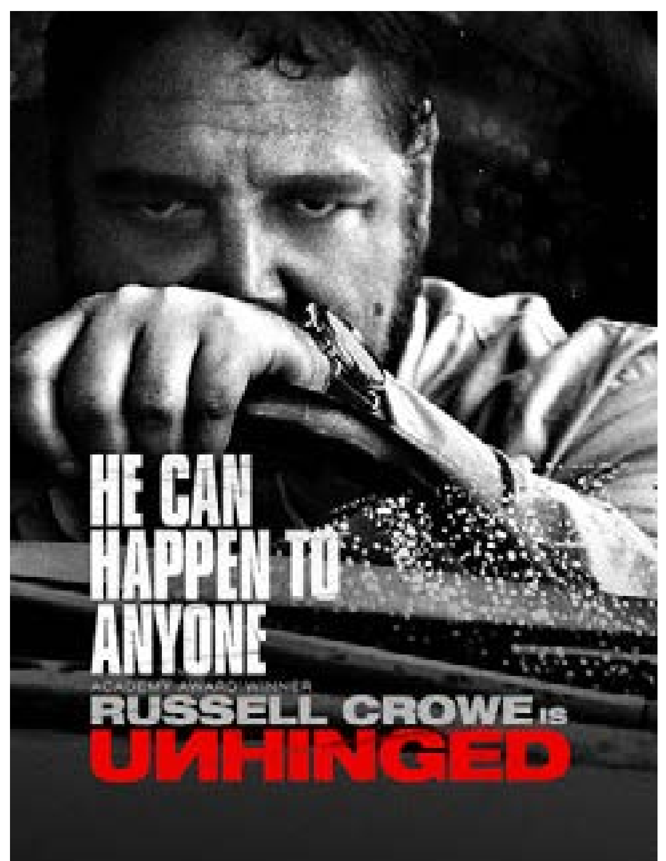
قد يسعفنا جيل دولوز Gilles Deleuze في كتابه الصورة (الصورة-الحركة وتنوعاتها، الصورة-الزمن) في معرفة تحولاتها الفنية والسينمائية على وجه التحديد، وفي رؤيتها وهي تلبس لباس السيمولاكر الخادع لتتخلص من سطوة الأصل الثابت، وتحفظ لنفسها الحركة الدائمة، وامتدادها في الزمن. فهي تؤشر- على الرغم مما يحيط بها من أوهام الرؤية البصرية- على ما هو مغاير لأشكال التمثيل القديمة المستندة إلى الماهية والجوهري، إذ ينغرس في صلبه المتفرد بوصفه دالا على حضور التكرار من حيث هو منبنٍ على المتفرد الذي لا يخضع لجوهر سابق متعال، ومن ثمة فهي حدث يحمل في طياته سيولة الزمن الدالة على التغير والجزئي. ولا تقول الصورة السينمائية إلا المسافة التي يكون فيها الخاص مكتظا بحمولة الحيني الذي هو في حالة تحول. الحيني الذي كان ممثلا في الماضي باقتطاع لحظة من الزمن وتجميدها بالضوء. والحيني الآني المبصر الذي يرى الاختلاف في تكرار الصورة حضورها عبر العين التي ترى، وتحمل معها زمنها الحاضر إلى الصورة السينمائية بوصفها الجوهر الحامل لإرث الشعوب ارتباطا بطاقة التعبير السينمائي، وبكوناتها ومآلاتها الفنية.

في ضوء هذه الرؤية يمكن تحقيق نقلة جديدة في هذا التاريخ الإنساني حيث السينما تتساوق مع الدهشة، ومع سحر الحركة. وبذلك تأخذ الهويات الثقافية في تمظهرها السينمائي هيئة التعدد، وشكل الاختلاف كصيغة جديدة للحياة. السينما تخبرنا بوجود الكائن في فضاء ما، عبر وحدة منسجمة مع الهوية ومحيطها. الحياة في السينما يمكن أن توجد في الأماكن القاسية، والدروب الضيقة، والغرف الزجاجية، وفي أعماق النفس البشرية، وفي الزمن الضائع، وفي جوف الأرض، وفي الفضاء الفسيح. وهذه العوالم التي حملتها الكثير من التجارب السينمائية الرفيعة التي قدمت في شاشات سوس تسمح بإعادة فهم الإنسان، وإعادة كتابة تاريخه الثقافي والأنطلوجي.

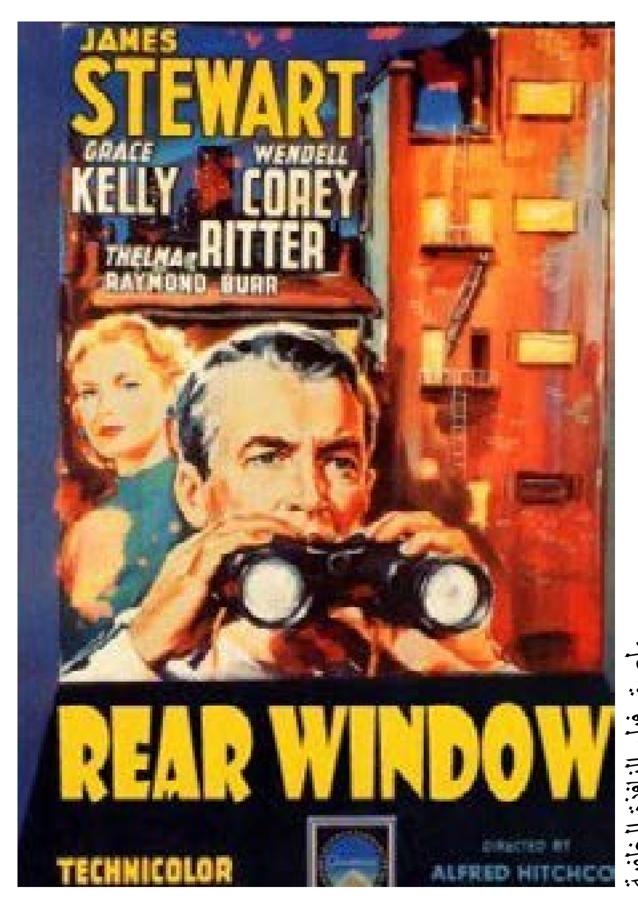
الهوية كانتماء مشترك بين الفعل السينمائي والمشاهد تحقق مزية الانتماء عبر علاقات تبادلية بين الفيلم

ملصق فيلم المصارع





ملصق فيلم المختل



ملصق فيلم النافذة الخلفية

والمشاهد. وداخل هذا التحقق تصرح السينما بممتلكاتها، وبفعلها المدهش، لتنتج الهوية من جديد كاختلاف لا كتماثل. لأن السينما تسمح بالذهاب بالاختلاف إلى أقصى الحدود بتعبير جيل دولوز. بيد أن انعكاس التنوع في الكون السينمائي سمة جوهرية للسينما كحركة لانهائية في اتجاه المستقبل، وفي اتجاه ممكنات الجمال، والحيوات. ذلك أننا في السينما لا نكتفي بكشف الهويات الثقافية كما هي، بل بالتفاعل معها من أجل المصالحة مع ذواتنا ولا شعورنا الجمعي، وإلغاء المسافة مع ما يرفضه اللوغوس، لأن التخييل السينمائي قوة تنقلنا إلى أزمنة محتملة سواء عبر تقنيات من قبيل الفلاش باك أو فيد بارك، أو عبر سيرورة الفعل السينمائي وما يتضمنه من حركية تسمح بانتقال الصور الذهنية إلى صور حسية مجسدة تجعل المشاهد يتقاسم مع الفيلم السينمائي مشاهد الفرح والألم والخيانة والجنون والعزلة. لأن السينما تنتج خداعا جماعيا بتعبير رائد مدرسة فرانكفورت تيودور أدورنو Theodor W. Adorno.

السينما وهي تكشف الهويات الثقافية عبر مساحة الشاشة (العادية، الثلاثية الأبعاد، الافتراضية) تتجاوز الأنساق المألوفة لترتبط بالفعل المحقق في الصورة عبر علاقات المواجهة والصراع. لذلك فهي لا تكتفي بتقديم محاكاة للحياة، أو حياة موازية، بل تلهم الحياة ارتباطا بما يمكن تسميته بسينما الفعل ذات الصلة بقضايا المجتمع وتحولاته الفكرية والاجتماعية والسياسية. ووفق هذا المنظور تقدم الحياة طافحة بجماليات الفن السينمائي وبريقها الذي يكشف شاعرية الصورة السينمائية ارتباطا بالمشاهد الخارجية، وبتناسق الألوان وتساوق مكونات الشخصيات النفسية والاجتماعية، والدينامية الدرامية للأحداث، وجماليات اللقطات التي تكشف الأداء البارز لشخصيات الفيلم، ومتوالياته التي تسمح بتحرير المشاهد من قبضة الواقع العيني، والارتباط بالسينما وهي تخلق واقعها، وذاكرتها الخاصة.

III.
السينما: التعقيد البصري، وجماليات الوهم:

يعرض الفيلم السينمائي سلسلة من اللحظات السردية ، تتطلب كل لحظة تكملة. « ماذا حدث بعد ذلك؟» ويؤطر مونتاج المشاهد المتتالية قصة يتم تلقيها وإدراكها على عدة مستويات من الوعي: الحسية والعاطفية والمعرفية. ينتج الفيلم التأثيرات والمعنى ارتباطا بمشاهد تقدم في قاعة مظلمة لمدة طويلة – نسبيا- من الزمن. الفيلم يخبر المشاهد بأشياء عديدة ويخلق له مزاج يرتبط بلحظة المشاهدة. وتشكل عناصر السينما تبعا لتصور يوري لوتمان علامات سيميائية حاملة لمعلومات، يخلق تنوعها وتكثيفها الشديد من الفيلم السينمائي بنية ذات تنظيم معقد تجعل من هذه المعلومات، بنى ذهنية وانفعالية مسؤولة عن تأثيرات بالغة التعقيد يخضع لها المشاهد. وما ينشأ من تفاعل تبادلي بين الأنساق السيميائية لبنيات متعددة. هذا التفاعل التام بين انساق العلامات هو ما سماه لوتمان «سيمياء الكون la sémiosphère». إن السينما وفق هذا التصور تركيب لعدة عناصر سردية مختلفة؛ فضلا عن الصورة المكون الأساس في بناء العمل الفني السينمائي، والمونتاج الذي يوظف هذه الورة في تشكيل ممكنات دلالية. ويمكن أن يعبر هذه العمل عن وجهة نظر المخرج (سينما المؤلف)، أو فيما سمي بسينما الواقع، ذات الطابع التسجيلي المحاكاتي. والتعقيد سمة مهيمنة في الكثير من التجارب السينمائية خاصة لدى هيتشكوك الذي كان يعطي الأولوية للإدراك البصري على الحوار ليخلق حالات عاطفية مؤثرة

ثلاثة أنواع سردية مميزة تخص السينما: الصورة، اللغة، الموسيقى ويمكن أن تنشأ بين هذه الأنواع روابط على درجة عالية من الابتكار والتعقيد، لكن ليس من المحتم أن تكون كل مستويات وعناصر النظام السردية حاضرة في النص الفيلمي لأن غياب أي عنصر، يمكن أن يدرك كغياب ذي دلالة، وليس كغياب سببه خيار في سرد الحكاية بوساطة الصورة والموسيقى.

IV.
مشهدية بصرية:

إن الحكمة هي ما يميز الإنسانية بتعبير برتراند راسل، بيد أن هذه الحكمة تكاد تختفي في سينما مابعد الحداثة التي لا تغيب المرجع الاجتماعي فحسب، ولكنها تفرغه من المعنى، وهو ما عملت على رصده من خلال تأويلية فنية لأفلام أنتجت حديثا، يتعلق الأمر بفيلم «المختل» (Unhingeh) ، إخراج ديريك بورت، بطولة راسل كرو، كارن بستوريس، فيلم يرصد رمزية الشر، ودرجات العنف الاجتماعي، وغياب التوازن النفسي، ومأساة أسر بسبب اضطرابات مختل، وما ينتج عن غياب ثقافة الاعتذار والتسامح، وارتفاع منسوب الغضب لدى رجل لا يتوانى عن ضرب الرؤوس في الطريق، والمقهى.

يزور منزل زوجته السابقة بمطرقة وعلبة بنزين، ولا يعكس هذا الفيلم رغبة المختل في الانتقام من الزوجة السابقة وعشيقها فحسب، بل يعكس درجات الغضب في المجتمع الغربي، إن الأمر يؤشر سطوة الغضب وامتداده في الفضاء العام والخاص.

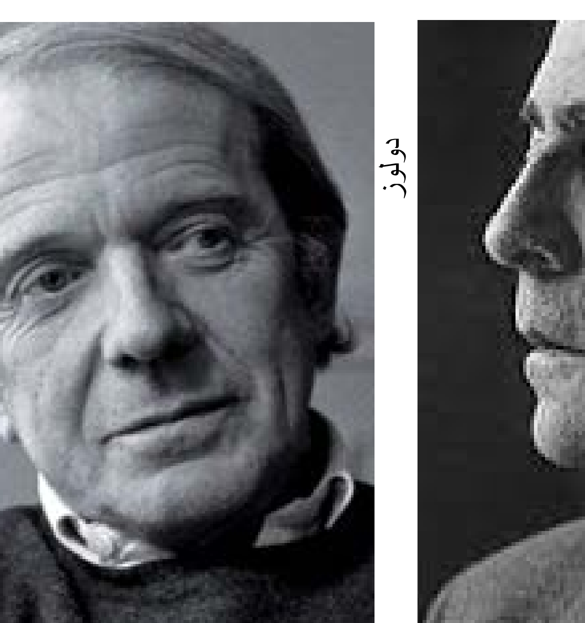
فيلم «Unhinged» على نقيض الأفلام الضخمة التي شارك فيها راسل كرو مثل تجسيده لدور ماكسيموس المناهض للظلم في فيلم «Gladiator»، لكنه محفز على التفكير في وضعيات هادئة وأماكن آمنة يمكن أن تتحول بفعل الغضب إلى فضائع مؤلمة، وبؤس تكشف عنه مختلف الصور، الاختناقات المرورية وحوادث السيارات، والعنف العشوائي، فقدان الشغل، وحالة اليأس العام، تجعلك تدرك أنه يتوجب عليك أن تتعلم كيف تحمي نفسك. وكيف تتجنب الشر الذي يهدد الذات، والقادم من الآخر.

تأويل السرد السينمائي، وربطه برمزية الشر يقودني إلى مشاهدة الفيلم المصري» يوم وليلة» لأيمن مكرم، بطولة خالد نبوي في دور أمين شرطة فاسد وماكر، وهو وهذه الأنساق تكشف الاختلالات الاجتماعية والأخلاقية في المجتمع العربي، ونتائج انهيار مؤسسة الأسرة، والأسئلة الحارقة المرتبطة بمصائر الشخصيات، المكر هنا ليس معادلا اخلاقيا للخبث، ولكنه « سيمولاكر» لمواجهة مجتمع يتسم بسطوة الأقنعة والبحث عن المصلحة الشخصية. واختارت المخرجة «مارغريت فون تروتا Margarethe von Trotta «سيرة الفيلسوفة حنة أرندت Hannah Arendt موضوعا لفيلم الدرامي. وهو فيلم يركز على جوانب من حياة تلميذة مارتن هيدغر، حنة أرندت وعلى نحو خاص تقاريرها المثيرة للجدل حول محاكمة ضابط القوات الألمانية الخاصة الذي نظم ترحيل اليهود الأوربيين إلى فلسطين إبان الحرب العالمية الثانية. وفي عام ١٩٦١ سافرت إلى القدس لتغطية محاكمة ضابط القوات الألمانية الخاصة «أدولف أيخمان Adolf Eichmann » الذي كان قائد الفرقة المختصصة في تنظيم عملية ترحيل اليهود الأوربيين إلى فلسطين. وألقت إسرائيل القبض على أيخمان بعد عملية مذهلة في الأرجنتين. وكانت حنة أرنت، معنية بتتبع هذه المحاكمة، محاكة الشر بعد انجازها لتقريرها المثير حول المحاكمة الضابط أيخمان. تلقت حنة أردنت انتقادات كثيرة واتهمت بالتقليل من حجم الضرر الذي لحق اليهود بسبب أيخمان. لقد سعت أردنت إلى التفكير في الإنسان من خلال فعل الشر ، مادام الإنسان وفق تصورها حيوان سياسي، يعيش في مجتمع سياسي. وبموجب ذلك ستبدع مفهوماً جديداً «تفاهة الشر» بديلاً للمفهوم الكانطي «الشر الجذري» الذي كانت تستعمله من قبل. فتضعنا حنا أردنت أمام مفهومين حاولت من خلالهما التعرف على طبيعة الشر.

إن تأويل أرندت للمحاكمة سمح لها بإنتاج معنى جديد للشر، وللإنسان الممارس لهذا الشر، ذلك إن أيخمان كان يعي شرط وجوده.

إن تأويل أرندت للمحاكمة سمح لها بإنتاج معنى جديد للشر، وللإنسان الممارس لهذا الشر، ذلك إن أيخمان كان يعي شرط وجوده، و» لم يكن غبياً ولا بليداً، فقد كان يملك القدرة على التمييز بين العدل والظلم، وبين الخير والشر، بيد أنّه لم يكن قادراً على التفكير. فخلال أطوار المحاكمة كما لاحظت أرندت أنّ أيخمان كان يتكلم بلغة نمطية وسطحية ذات طابع رسمي وإداري، فقد كان يتكلم كموظف بيروقراطي ينفذ أوامر سادته دون أن يملك الجرأة على التفكير. تمثل عبارة «غياب الفكر» من جهة عمق تحليل حنا أردنت للشر، ومن جهة ثانية لحظة لفهم طبيعة النازية وباقي الأنظمة التوليتارية. فهي تضعنا أمام الكيفية التي يمارس من خلالها ناس عاديون الإبادة والتطرف والعنف كأوجه للشر. ويمكن أن نشير هنا إلى أنّ مفهوم «تفاهة الشر» يحمل دلالة سياسية يمتد مفعولها إلى حدود نقد الحركة الصهيونية التي تعتبرها حنا أرندت مسؤولة عن المعاناة التي عاشها يهود أوروبا. إنّ شخصية أيخمان هي التعبير الأكثر وضوحاً عن تفاهة الشر الذي جلبته الأنظمة التوتاليتارية للعالم الإنساني، والذي تحوّل إلى عالم لا إنساني أو مضاد-إنساني».


تيودور أدورنو


دولوز


غودار



ترجمة:
أ. د.أم الزين بنشيخة المسكيني
تونس

في جماليات الترحال

جيل دولوز وفيليكس غواتاري

* Gilles Deleuze et Felix Guattari, Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux Paris, les Editions de Minuit, 1980. Ch. 14-1440- le lisse et le strié, pp 592-625
جيل دولوز وفيليكس غواتاري الرأسمالية والانفصام 2. ألف مسطح – نشرة مينيوي – 1980 ترجمة الفصل 14 – الصقيل والمخّدد

[592] ليس الفضاءُ الصقيل 1 والفضاءُ المخدّد 2، - فضاء الرُحّل3 وفضاء الحضر4 ، - الفضاء الذي تترعرع فيه آلةُ الحرب والفضاءُ الذي تصنعه مؤسسة الدولة- من طبيعة واحدة. لكن تارةً بوسعنا أن نقيم تعارضا بسيطا بين هذين النوعين من الفضاء. وتارةً ينبغي علينا أن نعيّن بينهما [593] فرقا أكثر تعقيدا، يجعل الطرفين المتتالين للتناقض في غير تطابق تام. وينبغي علينا أن نذكّر طورا آخر أيضا بأنّ هذين النوعين من الفضاء لا يوجدان فعلا إلاّ على سبيل خلط أحدهما مع الآخر : الفضاء الصقيل لا يكفّ عن أن يتحوّل و يعبر رأسا إلى الفضاء المخدّد ; إنّ الفضاء المخدّد يُصبّ دوما من جديد ويُردّ إلى فضاء صقيل. مرّةً ننظّم حتى الصحراء ومرّة تغلب الصحراءُ وتشتدّ . فالاثنتان معا. على أنّ الامتزاج من حيث الواقع لا يمنع التمييز من حيث الحق، التمييز المجرد بين النوعين من الفضاء .بل إنّما لهذا السبب كلاهما ليس يتصلان الواحد بالآخر على النحو نفسه.

إنّ التمييز على جهة الحق هو الذي يعيّن أشكال هذا الامتزاج أو ذاك، وأشكال معنى هذا الامتزاج من حيث الواقع (أهُوَ فضاء صقيل تمّ الظفر به ، وقد التفّ به فضاء مخدّد، أم هو فضاء مخدّد ينحلّ في فضاء صقيل و يفسح أمامه المجال ؟). هناك إذن جملة من الأسئلة التي تُطرح على نحو متزامن : التناقضات البسيطة بين الفضاءين، الفروق المعقّدة ، الامتزاجات من حيث الواقع ، انقلاب أحدهما إلى الآخر ، علل الامتزاج التي ليست البتة عللا تماثلية، والتي تجعلنا نمرّ تارة من الصقيل إلى المخدّد، وطورا من المخدّد إلى الصقيل، وبحركات مختلفة تماما. ينبغي علينا إذن النظر في عدد ما من النماذج تكون بمثابة المظاهر المتقلّبة من الفضاءين ومن الروابط بينهما. [..]

[614] النموذج الاستطيقي : فن الرحّل

عديدة هي المقولات العملية والنظرية القادرة على تعريف فنّ الرحّل ولواحقه (البربري ، القوطي5 والحديث).إنّ الأمر يتعلق أولا بـ"الرؤية القريبة "على خلاف الرؤية القصوى. لذلك هو الفضاء "الملموس"6 أو بالأحرى الفضاء "العيني" 7 على خلاف "الفضاء البصري". إنّ "عيني" عبارة أفضل من "ملموس" مادامت لا تقيم تناقضا بين حاستين لكنها تسمح بافتراض أنّ العين قادرة على أن يكون لها هذه الوظيفة [اللمسية] التي ليست بوظيفة بصرية. إنّ ألواس ريغل 8 في صفحات رائعة ، هو الذي أعطى لهذا الزوج رؤية قريبة - فضاء عيني منزلة استطيقية أساسية.

ورغم ذلك ينبغي أن نهمل بصفة مؤقتة المقاييس التي اقترحها ريغل (ثم[615] من طرف ورينغر 9، واليوم من طرف هنري مالدناي10)، وذلك من أجل أن نجازف نحن أنفسنا قليلا وأن نستعمل هذه المقولات بكل حرية. إنّ الصقيل 11 هو الذي يبدو لنا موضوع رؤية قريبة بامتياز وهو عنصر فضاء عيني في آن معا (يمكن أن يكون بصريا ، سمعيا بمقدار ما يكون لمسيا). وبعكس ذلك يحيل المخدّد 12 على رؤية أكثر بعدا ،وإلى فضاء بصري أكثر - حتى وإنْ لم تكن العين هي بدورها الحاسة الوحيدة التي لها تلك القدرة.

وأيضا، ينبغي دوما أن نصحح عن طريق ضارب التحويل حيث أن نقاط العبور ما بين المخدّد والصقيل هي في نفس الوقت لازمة وغير يقينيّة، بقدر ما هي مثيرة .إنّما قانون اللوحة أن ترسم من قريب ، بالرغم من كونها تبصر نسبيا من بعيد. إنّه بوسعنا التّراجع أمام أمر ما ، لكنّنا لا نعتبر رسّاما ماهرا ذاك الذي يتّخذ مسافة ما بينه وبين اللوحة التي هو بصدد إنجازها. وحتى " الشيء " : فإنّ سيزان 13 يحدّث عن ضرورة عدم النظر إلى حقل القمح من جديد ، أن يكون المرء على مقربة منه ، أن يهيم على وجهه في فضاء صقيل. وهكذا يمكن للتخديد أن يحدث فيما بعد : الرسم ، الطبقات، الأرض ، " الهندسة العنيدة "، " مقياس العالم "،" الأسس الجيولوجية"، "وقع الأمر على نحو عموديّ " . حتى ولو بلغ الأمر أنّ المخدّد يتلاشى هو بدوره في "كارثة " ، لصالح فضاء صقيل جديد، وفضاء مخدّد آخر.

إنّ اللوحة تُرسم من قريب حتى ولو كانت تُبصر من بعيد. وبالمثل نقول إنّ الملحن لا يسمع : ذلك أنّ له سمعا عن قرب في حين يسمع السامع عن بعد. ويكتب الكاتب نفسه بذاكرة ذات أمد قصير، في حين أنّه من المفترض أن يكون القارئ موهوبا بذاكرة ذات أمد طويل. إنّ الفضاء الصقيل ، العيني وعلى رؤية قريبة، إنّما له طابع أول: ألا وهو التغيير المستمر لتوجّهاته، و إحداثياته وتوصيلاته 14 ؛ إنّه يعمل أقرب فأقرب. كذا حال الصحراء، السُّهبُ، الجليد أو البحر، فضاء محلّي لمجرّد الاتصال. وعلى عكس ما يقال أحيانا إننا لا نرى فيه [الفضاء الصقيل] عن بعد، وإننا لا نراه من بعيد، لن نكون معه أبدا "وجها لوجه"، ولا نحن "داخله" (إنما نحن "فوق" [هذا الفضاء] ...). ليس للتوجهات ثوابت ، بل هي تتبدّل بحسب النباتات، والاحتلالات،و التسرّعات المؤقتة. ليس للإحداثيات نموذج بصري يمكنه المقايضة بينها، وتوحيدها في طبقة عطالة يمكن أن تُنسَب إلى ملاحظ خارجي لا متحرّك. وعلى العكس من ذلك، هي تتصل بعدد كبير من الملاحظين الذين يمكن وصفُهم بأنّهم "مونادات" 15، ولكن هم بالأحرى " بدوٌ رحّل "16، يقيمون فيما بينهم علاقات لمسيّة. إنّ التوصيلات لا] [616 تتضمّن أيّ فضاء محيط ضمنه تكون الكثرة مغمورة ، ويمنح ثباتا ما في المسافات؛ فهي تتكوّن على العكس من ذلك طبقا لفروق منظّمة تنوّع من الداخل تقسيمَ نفس المسافة.

هوامش

1- lisse.
2 - strié.
3 - nomade.
4- sédentaire.
5 - gothique.
6- tactile.
7 - haptique.
8 - Aloïs Riegl.
9 - Worringer.
10 - Henri Maldiney.
11- le Lisse.
12 - le Strié.
13 - Cezanne.
14 - raccordements.
15 - monades.
16 - nomades
17- kaléidoscope.
18 - digitale.
19- global.
20 - local.
21 - eskimo.

إنّ التصويري أو المحاكاة أو التمثيل هي محصّلة أو نتيجة تنجم عن بعض مميزات الخطّ حينما يأخذ هذا الشكل أو ذاك.

إن هذه المسائل الخاصة بالتوجّه ورسم الإحداثيات والتوصيل قد تمّ استخدامها من طرف الآثار الأكثر شهرة لفنّ الرحّل: هذه الحيوانات التائهة لم تعد لها أرضٌ؛ و التربة لا تنفك تغيّر من اتجاهها ، كما في بهلوانيات جوية؛ و تتجه السيقان بعكس الرأس ، و الجزء الأسفل من الجسم قد انقلب؛ إنّ وجهات النظر المونادولوجية لا يمكن توصيلُها ببعضها البعض إلاّ فوق فضاء رحّل ؛ ويعطي المجموع والأقسام للعين التي تنظر إليها وظيفةً لم تعد بصرية، بل لمسية .إنّها حيوانية لا يتسنّى رؤيتها من دون لمسها في الروح، من دون أن يتحول الروح إلى إصبع، حتى من خلال العين. (وبطريقة فظة أكثر، إنّه دور المِشكال 17 : أن يعطى للعين وظيفة بصماتية)18. وعلى العكس من ذلك، نحن نعرّف الفضاء المخدّد وفق مقتضيات الرؤية القصيّة : دوام الوجهة وثبات المسافة من خلال تبادل لإحداثيات العطالة، وتوصيل من خلال الغمس في وسط محيط ، و تكوين منظور مركزي. لكن من العسير علينا أن نقيّم الإمكانيات الخلاقة لهذا الفضاء المخدّد ، وكيف أنّه بوسعه أن ينبثق من الصقيل و يعيد بعث كلّ الأشياء.

إنّ المخدّد والصقيل لا يتعارضان ببساطة كما الجُمليّ 19 والموضعيّ 20. وذلك، من جهة، لأنّ الجُمليّ ما يزال نسبيّا ، في حين أنّ الموضعيّ من الجهة الأخرى هو مطلق بعدُ. فحيثما تكون الرؤية قريبة ، لا يكون الفضاء مرئيا ، أو بالأحرى يكون للعين وظيفة لمسيّة وليست بصرية : لا وجود لأيّ خطّ يفصل ما بين الأرض والسماء، اللّتيْن من جوهر واحد؛ ليس هناك من أفق ولا عمق ولا منظور ولا حدّ ولا محيط أو شكل ولا مركز؛ ليس هناك مسافة وسطى أو أنّ كلّ مسافة هي مسافة وسطى. ذلك هو شأن فضاء الأسكيمو21 .

لكن [617] على نحو آخر مغاير تماما، وفي سياق آخر مخالف تماما، يرسم فنّ المعمار العربي فضاء يبدأ قريبا جدّا و سفليا جدّا، يضع في الأسفل الخفيف والهوائي، في حين يكون الصلب أو الثقيل في الأعلى، في نحو من القلب لقوانين الجاذبية حيث أنّ فقدان الوجهة وانعدام الحجم يصبحان قوى بنّاءة. إنّه يوجد مطلق مترحّل بمثابة الدمج الموضعيّ الذي يذهب من جزء إلى أخر، والذي يكوّن الفضاء الصقيل ضمن التعاقب اللامتناهي من التوصيلات وتغييرات الوجهة. إنه مطلق ليس يكون هو والصائر نفسه أو الصيرورة إلاّ صنوان. ذاك هو مطلق العبور الذي يندمج في فن الرحّل مع تجلّيه. إنّ المطلق هنا هو مطلق موضعيّ ، وبالذات لأنّ الفضاء لا يكون فيه على وجه الدقّة محدّدا. وإذا ما رجعنا في مقابل ذلك إلى الفضاء البصري



جيل دولوز

أو المخدّد ، ذي الرؤية البعيدة ، فإننا نرى أن الجُمليّ النسبي الذي يميّز هذا الفضاء يتطلّب أيضا المطلق، ولكن على نحو مغاير تماما. إنّ المطلق هو فيه الآن الأفق أو الخلفية ، أي المعيّن للجملة 22 ، الذي بدونه لا وجود لجُمليّ ولا لمُجمَل 23 . إنّه فوق هذه الخلفية يبرز الحدّ النسبي أو الشكل. فالمطلق يمكنه هو نفسه الظهورُ في المُجمَل، ، ولكن فقط في مكان مفضّل، رسمت حدوده بدقة بوصفه مركزا، والذي أصبحت منذئذ وظيفته أن يدفع خارج الحدود كلّ ما من شأنه أن يهدّد الدمج الجُمليّ. نحن نرى فعلا هنا كيف يصمد الفضاء الصقيل، ولكن من أجل أن ينبثق عنه الفضاءُ المخدّد . وذلك أنّ الصحراء أو السماء أو البحر أو المحيط أو اللامحدود، كلّها تلعب في البدء دور ما هو جُمليّ وتسعى لأنْ تكون أفقا : هكذا تكون الأرض محاطة، مُجمَلَة ، « مؤسَّسة » بواسطة هذا العنصر الذي يشدّها في توازن ثابت ويجعل ممكنا شكلا 25 ما. وبقدر ما يظهر ما هو معيّن للجملة هو نفسه في مركز الأرض، فهو يتّخذ دورا ثانيا ، يتمثل هذه المرّة في الدفع نحو قاعدة خلفية مكروهة، نحو مثوى الأموات، بكلّ ما يمكن أن يصمد وما يزال صقيلا أو غير مقيس. إنّ تخديد الأرض يتضمّن كشرط له هذه المعالجة المضاعفة للصقيل، التي هي من جهة محمولة أو مردودة إلى الحالة المطلقة للأفق المعيّن للجملة، وهي من جهة أخرى مطرودة من المُجمَل النسبي. إنّ الديانات الامبراطورية الكبرى تحتاج إذن إلى الفضاء الصقيل (فضاء الصحراء مثلا)، لكن من أجل أن تمنحه قانونا [618] يتعارض مع الناموس 26 في كلّ نقطة، ويحوّل المطلق.

ربّما يكون ذلك هو الأمر الذي يفسّر لنا غموض التحليلات الجميلة لريغل ويورنغر ومالدناي .

إنّهم يدركون الفضاء العيني داخل الشروط الامبراطورية للفنّ المصري. فهم يعّرفونه بحضور عمق-أفق وباختزال الفضاء في السطح (العمودي والأفقي، العمق والعرض) وبالحدّ المستقيم الذي يحبس الفردية ويخرجها ممّا يتغير. ذلك هو الشكل-الهرَم فوق عمق الصحراء الساكنة التي تحمل على كلّ جوانبها مساحة مسطّحة. وبالمقابل فهما يبينان كيف أنّه يتميز عن ذلك (الفضاء المصري) مع الفن الإغريقي (وفيما بعد مع الفن البيزنطي وإلى حدود عصر النهضة)، فضاء بصريّ يجرف العمق مع الشكل ، يشابك السطوح ، يحتل العمق ،يكوّن امتدادا ضخما أو مكعبا ، ينظم المنظورية ويلهو بالتضاريس والظلال والأنوار والألوان. لكنّهما بذلك إنما يلتقيان ومنذ البداية بالفضاء العيني في نقطة تحوّل ما ، وفي ظروف يصلح فيها سلفا لتخديد الفضاء.

إنّ ما هو بصري يجعل هذا التخديد أكثر كمالا ، أكثر صرامة، أو بالأحرى يجعله كاملا بشكل مغاير وصارما بشكل مغاير (لا يتعلّق الأمر بنفس إرادة-الفنان). وفضلا عن ذلك فإن كلّ شيء يحدث في فضاء تخديد ينتقل من الامبراطوريات إلى المدن أو إلى المدن المتطوّرة. ولا يعدو أن يكون الأمر صدفة حينما نزع ريغل إلى إقصاء العوامل الخاصة بفنّ الرحّل أو حتى البربري، وأن فورينغر وفي الوقت الذي يدخل فيه مع ذلك فكرة فنّ قوطي27 في المعنى الأوسع، فإنه يرجع هذه الفكرة من جهة إلى النزوح من الشمال الجرماني 28 والسلتي 29، ومن جهة أخرى إلى امبراطوريات الشرق. وبالمقابل يوجد بينهما البدو الذين لا يريدون لأنفسهم أن يردّوا إلى الامبراطوريات التي يواجهونها، ولا إلى عمليات النزوح التي يشنّوها؛ وعلى وجه الدقّة فإن القوطيين 30 ينتمون إلى هؤلاء بدو الفيفاء إلى جانب "السرمت"31 و"الهونس"32، إحداثية أساسية لتواصل ما بين الشرق والشمال ، لكنه أيضا عامل غير قابل لأنْ يُختزل في هذا البعد أو ذاك. فمن جهة ، كان لمصر الهكسوس 33 ، ولآسيا الصغرى "الهتيت" 34 ، وللصين أتراكُها المنغول، ومن جهة أخرى لقد كان للعبرانيين "الحابيرو" 35 ، وكان للجرمان والسلتيين والرومان قوطيوهم ، وكان للعرب بدوُهم 36 . هناك خصوصية للرحّل سرعان ما نختزلها في نتائجها وذلك حينما نفهمهم انطلاقا من الامبراطوريات أو [619] المهاجرين ، وحينها نردّهم إلى هذا أو إلى ذاك، وذلك بإهمال « إرادة » الفن الخاصة بهم . و مرّة أخرى ننسى أنّ الوسيط بين الشرق والشمال كانت له خصوصيته المطلقة ، إننا نرفض أنّ الوسيط ، المسافة ، كان له على وجه الحق ذلك الدور الجوهري. وفضلا عن ذلك فذاك الدور لم يكن له بوصفه « إرادة »، إنّه لم يكن بحوزته سوى صيرورة ، إنّه يخلق « صيرورة - فنّان » .

إننا حينما نتمسّك بالثنائي الأصلي للصقيل والمخدد ، فإننا نقصد أنّ الفوارق بين « عينيّ وبصريّ » ، و « رؤية قريبة ورؤية بعيدة »، تابعة هي ذاتها إلى هذا التمييز. إننا إذن لا نعرّف العيني بالعمق الساكن ، السطح والحدّ، لأنها سلفا حالة من الاختلاط يصلح فيها العيني إلى التخديد، وهو لا يستعمل مكوّناته الصقيلة إلا من أجل تحويلها إلى فضاء آخر. وتفترض الوظيفة العينية والرؤية القريبة بادئ ذي بدء الصقيل الذي لا يحمل لا عمق ولا سطح ولا حدّ، إنّما هو يحمل تغيرّات في الوجهة وتوصيلات لأقسام محلية.وعلى العكس من ذلك لا تكتفي الوظيفة البصرية المنتشرة بالدفع بالتخديد نحو نقطة اكتمال جديدة وذلك بإعطائها قيمة وبعدا كونيا خياليا. وإنّه بوسعها أيضا أن تهب الصقيل من جديد، وذلك بتحرير النور وتعديل الألوان، أي ببناء ضرب من الفضاء العيني الجوي الذي يبني المكان اللامحدود لتداخل المسطحات . خلاصة القول ، إنّ الصقيل والمخدد ينبغي أولا أن يعرّفا من أجل ذاتهما من قبل أن ينجم عن ذلك

هوامش

22 - l'Englobant.
23 - englobé.
24- globalisée.
25 - une Forme.
26- nomos.
27- gothique.
28 - Germaniques.
29 - Celtiques.
30 - Goths
31- Sarmates.
32- Huns.
33 - Hyksos.
34 - Hittites.
35- Habiru.
36- Bédouins.
37- mutante.
38- les stries.

إنّ اللوحة تُرسم من قريب حتى ولو كانت تُبصر من بعيد. وبالمثل نقول إنّ اللحن لا يسمع : ذلك أنّ له سمعا عن قرب في حين يسمع السامع عن بُعد.

التمييزات الخاصة بالعيني والبصري ، بالقريب والبعيد.

ههنا يتدخل زوج ثالث «خطّ مجرّد / خطّ ملموس » (إلى جانب « لمسي-بصري» و« بعيد-قريب »).

إنّ فورينغر هو الذي أولى أهمية أساسية إلى هذه الفكرة الخاصة بالخط المجرّد وذلك حينما رأى فيها البداية نفسها للفن، أي العبارة الأولى على إرادة-فنّان. الفنّ، مكنة مجرّدة. وبلا ريب سوف ننزع ههنا أيضا سلفا إلى تقديم نفس الاعتراضات السابقة :

فالخط المجردّ يبدو لفورينغر بادئ الأمر على الشكل الإمبراطوري المصري ، هندسي أو بلّوري ، وعلى نحو أكثر ما يمكن من الاستقامة، وإنّ فيما بعد فحسب سوف يمر عبر انمساخ خصوصي مكوّنا « خطّا قوطيّا أو شماليا » في المعنى الأكثر شمولا. وعلى العكس من ذلك يكون الخط المجردّ بالنسبة إلينا وبدرجة اولى " خطا قوطيا" أو بالأحرى مترحّلا وليس مستقيما. وإننا مذ ذاك لا نفهم على النحو نفسه الحافز الاستطيقي للخط المجرد ،ولا هويته انطلاقا من بداية الفنّ.وفي حين أن الخط المصري المستقيم (أو المستدير بانتظام) يجد حافزا سالبا في القلق مما يفسد أو يتشكل ، وينشئ الدوام والخلود لما هو في ذاته.

فإنّ خط الرحّل إنّما هو خط مجرّد في معنى مغاير تماما ، وذلك لأنه وعلى وجه الدقة ذو اتجاه متعدّد ويمرّ بين النقاط والأشكال والحدود : إنّ حافزه الإيجابي يوجد في الفضاء الصقيل الذي يرسمه ، وليس يوجد في التخديد الذي يجريه من أجل طرد القلق و الالتحاق بالصقيل.إنّ الخط المجرّد هو الشعور بالفضاءات الصقيلة وليس هو الإحساس بالقلق الذي يدعو إلى التخديد. والحق من جهة أخرى أنّ الفنّ لا يبدأ إلاّ مع الخط المجرّد؛ ولكن ليس ذلك لأنّ الخط المستقيم كان هو الطريقة الأولى للقطع مع محاكاة الطبيعة وهي محاكاة غير استطيقية ما يزال يخضع لها ما قبل التاريخي، المتوحّش ، والطفولي بوصفه ما ليس له « إرادة-فنّ » . وعلى العكس من ذلك، إذا كان هناك فن ما قبل تاريخي تماما، فذلك لأنه يمارس الخطّ المجرّد بالرغم من كونه ليس خطّا مستقيما : « إنّ الفنّ البدائي يبدأ في الخطّ المجرّد بل وحتى في الخط ما قبل التصويري. إن الفن مجرّد منذ بدايته ، فلم يكن في وسعه أن يكون شيئا آخر في أصله ». وفعلا-إنّما يكون الخط مجرّدا لاسيّما وأن ليس هناك كتابة سواء لأنها لم توجد بعد أو لأنّها توجد في الخارج أو في جهة ما فحسب وحينما تتخذ الكتابة على عاتقها مهمّة التجربة ، كما هو الحال في الامبراطوريات، فإن الخط المرفوت سلفا ينزع ضرورة إلى أن يصير ملموسا بل إلى أن يكون تصويريا. إن الأطفال لا يعرفون البتّة كيف يرسمون. لكن عندما تغيب الكتابة أو عندما لا تحتاج الشعوب إلى الكتابة الشخصية لأنّها موكولة إلى الامبراطوريات المجاورة لها بشكل أو بآخر (كذا أمر الرحّل) لن يكون إذن الخط سوى خطّ مجرّد ويتمتع ضرورة بكلّ قوّة التجريد التي لا تجد أيّ منفذ في أي مكان آخر. لهذا نحن نعتقد أن مختلف الأشكال الكبرى للخط الامبراطوري، الخط المستقيم المصري ، و الخط العضوي الآشوري (أو الإغريقي) ، و الخط الشامل الصيني ما فوق الظاهري [621] تحوّل سلفا الخطّ المجرّد ، تقتلعه من فضائه الصقيل وتعطيه قيما ملموسة. إنّه يمكن القول ،على ذلك، أنّ هذه الخطوط الإمبراطورية هي خطوط معاصرة للخطّ المجرّد، و أنّ ذلك الخطّ ليس بأقل منها في البدء تجريدا ، خصوصا وأنّها القطب المفترض دوما من طرف الخطوط القادرة على تشكيل قطب آخر. إنّ الخطّ المجرّد هو في البدء هو نفسه ، عن طريق تجريده التاريخي كما عن طريق التاريخ ما قبل التاريخي. وهو في الأصل يظهر في فنّ الرحّل غير القابل للاختزال حتى وإن كان هناك تفاعل أو تأثير أو تصادم متبادل مع الخطوط الإمبراطورية للفنّ الحضري.

إن عبارة "مجرّد" لا تتناقض مباشرة مع (عبارة) "تصويري" : فالتصويري لا ينتمي أبدا بوصفه كذلك إلى « إرادة-فنّ » مثلما ليس بوسعنا أن نقابل في الفنّ خطّا تصويريا وخطّا لا يكون كذلك. إنّ التصويري أو المحاكاة أو التمثيل هي محصّلة أو نتيجة تنجم عن بعض مميزات الخطّ حينما يأخذ هذا الشكل أو ذاك.

إنّ هذه المميزات هي إذن ما ينبغي تعريفه قبلا. فلنفترض نسقا تكون فيه خطوط العرض مرتبطة بزوايا، وأنّ الزوايا مربوطة بخطوط أفقية وعمودية. والخطوط الأفقية والعمودية مرتبطة بنقاط حتى وإن كانت افتراضية : إنّ مثل هذا النسق المستقيم أو الأحادي الخطّ (مهما كان عدد الخطوط) يعبّر عن الشروط الصورية التي يتم بموجبها تخديد فضاء ما ويكوّن الخطّ حدّا. إن مثل هذا الخط هو خطّ تمثيلي في ذاته ، وذلك بشكل صوري ، حتى وإن لم يكن يمثل شيئا ما. وعلى العكس من ذلك فإن خطّا لا يحدّ شيئا ، ولا يرسم البتة أي حدّ ، و لا يمرّ أبدا من نقطة ما إلى أخرى ، ولكنّه إنما يمرّ بين النقاط ، لا ينفكّ عن الانحدار من الأفقي ومن العمودي وعن الانحراف عن الزاوية عبر تحويل مستمر للاتجاه-هذا الخط الطافر37 بلا خارج ولا داخل، بلا شكل ولا عمق، بلا بداية ولا نهاية، حيوي مثل تبدّل متواصل هو فعلا خطّ مجرّد ويصف فضاء صقيلا.

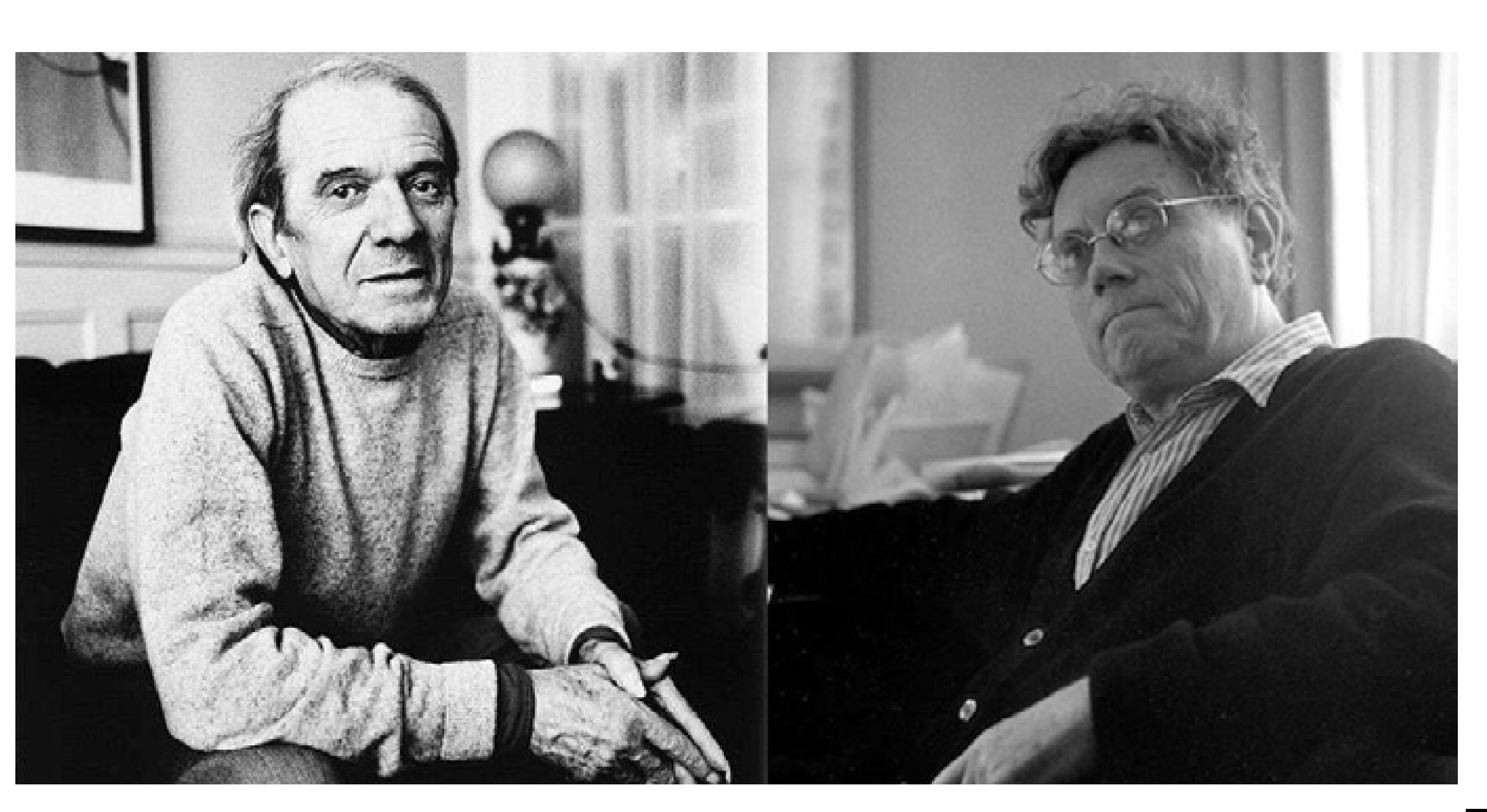
ليس هذا الخطّ عديم العبارة. وصحيح مع ذلك أنه لا يكوّن أيّ شكل من التعبير القار والتناظري، القائم

على رنين النقاط وعلى ترابط ما بين الخطوط. إلا أنّه خطّ لا تنقصه المميزات المادية للتعبير، التي تتنقل معه والتي يتكاثر أثرها رويدا رويدا. إنّما بهكذا معنى حدّت فورينغر عن الخطّ القوطي(وبالنسبة إلينا، إنّ الخط المترحّل هو الذي يتمتع بالتجريد): إنّه له القدرة على التعبير وليس على الشكل ، إن له التكرار بوصفه قوّة وليس التناظر بوصفه شكلا. وفعلا ،إنّه عبر التناظر تحدّ الأنساق المستقيمة من التكرار ، وذلك يمنع التقدم اللاّنهائي ويحافظ على الهيمنة العضوية لنقطة مركزية و لخطوط مشعة ، مثلما هو الأمر في الأشكال المنعكسة أو الكوكبية. لكن إطلاق قوّة التكرار [622] بوصفه قوة آلية تكثر من أثرها و تتابع حركة لا متناهية ، تلك هي خاصيّة الفعل الحرّ، الذي يحدث عبر زيحان ، انحراف عن المركز ، أو على الأقل عبر حركة خارجية: طروحات متفاوتة بدلا من طروحات مضادة متناظرة . إننا لن نخلط إذن علامات التعبير التي تصف فضاء صقيلا والتي تتصل بمادة متدفقة ، وذلك بمعية الخُديْدات التي تبدّل الفضاء وتجعله شكلا من التعبير الذي يقسّم المادة إلى مربّعات وينظّمها.

إنّ أجمل صفحات فورينغر هي تلك التي يقابل فيها المجرد بالعضوي . فالعضوي لا يعني شيئا ما يقع تمثّله، إنّما يعني أوّلا شكل التمثّل ، ويعني حتى الإحساس الذي يصل التمثل بذات ما. « إنّما تحدث داخل الأثر الفني عمليات شكلية تتلاءم مع الميولات العضوية الطبيعية في الإنسان ». لكن ربّما لا يكون المستقيم أو الهندسي هو الذي يناقض بهكذا معنى العضوي. إنّ الخط العضوي اليوناني الذي يطوّع الجسامة أو الطابع الفضائي يقوم مقام الخطّ الهندسي المصري الذي يختزلها في السطح. فالعضوي بتناظره و محيطه ، بخارجه وداخله لا يزال يستند إلى الإحداثيات المستقيمة للفضاء المخدد. ويمتدّ الجسم العضوي في شكل خطوط مستقيمة تربطه بما هو بعيد. ومن ثمة القول بأولوية الإنسان أو الوجه لأنه هو هذا الشكل من التعبير نفسه وهو في ذات الوقت جهاز عضوي رفيع وعلاقة عضو مع الفضاء المتري بعامة. وعلى العكس من ذلك يبدأ المجرّد فقط مع ما يقدّمه فورينغر بوصفه انمساخا قوطيا [623]. إنّه هذا الخطّ المترحّل الذي يقول عنه : هو خطّ ميكانيكي لكنه ذو فعل حرّ وجائل ، إنّه لا عضوي لكنّه مع ذلك حيّ بل هو حيوي أكثر من كونه لا عضويا. فهو خط يتميز عن الهندسي والعضوي في آن.إنّه يرفع العلاقات « الميكانيكية » إلى مستوى الحدس.

هوامش

39 - organisé.



دولوز و غواتاري

و إنّ الرؤوس (حتى تلك الخاصة بالإنسان و التي لم تعد وجها) تنبسط و تنطوي في شكل شريط في مسار مستمرّ، وتنثني الأفواه في شكل الحلزون ، فالشعر فاللباس... هذا الخطّ المسعور ذو تبدّل ، على شكل شريط ، أو حلزون أو خطوط منكسرة أو شكل S يحرّر قدرةً على الحياة يصوّبها الإنسان، ويحبسها الجهاز العضوي ، وتعبّر عنها المادّة الآن بوصفها العلامة أو السيلان أو الاندفاع الذي يعبرها. وإذا كان كلّ شيء حيّا ، فذلك ليس لأنّ كلّ شيء عضوي و معضّى 39 إنّما لأن العضوي هو تبديل وجهة الحياة. خلاصة القول، هي حياة كثيفة جرثومية لا عضوية ، قوة حياة دون أعضاء ، جسم حي بالرغم من كونه بلا أعضاء ، أي كلّ ما يمرّ بين الأجهزة العضوية. (وعندما يقع اختراق الحدود الطبيعية للنشاط العضوي ، لن تبقى لدينا أيّة حدود). و أحيانا نريد رسم ضرب من الثنائية في فنّ الرحّل ، ما بين الخطّ المجرّد الزخرفي والزخارف الحيوانية ، أو بأكثر دقة ، بين السرعة التي يدمج بها الخط ويجرف العلامات التعبيرية، والبطء أو تجمّد المادّة الحيوانية التي وقع اختراقها. بين خطّ إفلات لا بداية له و لا نهاية و تحويم حول نفسه يكاد يكون ثابتا. لكن الكلّ يعرف أخيرا أن الأمر يتعلّق بنفس الإرادة أو بنفس الصيرورة.

لكن ليس الأمر لأن الخطّ المجرّد يُحدث صدفة أو عن طريق التداعي زخارف عضوية. انّما وعلى وجه الدقة لأن الحيوانية المحض يعيشها الخطّ بوصفها حيوانية لا عضوية أو هي ما فوق عضوية، وإنّه بوسعها لذلك أن تنسجم مع التجريد ، بل وأن توحّد حتى بطء أو ثقل المادّة مع السرعة القصوى للخطّ الذي لم يعد غير خطّ روحي. إنّ هذا البطء ينتمي إلى العالم نفسه الخاص بالسرعة القصوى : علاقات تسارع و تباطؤ بين العناصر التي تخترق بكلّ الأشكال حركة شكل عضوي وتعيين الأعضاء.

إنّه ذات الوقت الذي يفلت فيه الخط من الهندسة عبر حركية هاربة ، وتنبثّ فيه الحياة عمّا هو عضوي عبر دوامة في نفس المكان وعلى نحو متبادل .إنّها تلك القوة الحيوية الخاصة بالتجريد التي ترسم الفضاء الصقيل .إنّ الخط المجرّد هو شعور الفضاء [624] الصقيل ، بالقدر نفسه الذي كان فيه التمثّل العضوي هو الإحساس الذي يسهر على الفضاء المخدد.

وينبغي حينئذ أن تربط الفروق عيني- بصري ، قريب-بعيد بتلك الخاصة بالخطّ المجرّد وبالخط العضوي ،وذلك من أجل أن يجد مبدأه ضمن مواجهة عامة بين الفضاءات. وإنّ الخطّ المجرّد لا يمكن تعريفه بوصفه هندسيا ومستقيما. وعنه يترتب السؤال التالي : ماذا ينبغي أن نسمّي مجرّدا في الفن الحديث ؟ خطّ ذو اتجاه متبدّل لا يرسم أي حدّ ولا يعيّن أيّ شكل...

لن نكثر من النماذج. ونحن نعلم بالفعل أن هناك نماذج أخرى كثيرة : نموذج لعبيّ حيث تتواجه الألعاب عبر نوع الفضاء الخاص بها ، وحيث ما كان لنظرية الألعاب نفس المبادئ - مثال الفضاء الصقيل للغو (Go) والمكان المحدد للشطرنج ، أو نموذج علم الأفكار الذي لا يخص مضامين الفكر (الأيديولوجيا) ، إنّما يخص شكله ، الطريقة أو النمط ، وظيفة التفكير انطلاقا من الفضاء الفكري الذي يرسمه من وجهة نظر نظرية عامة للتفكير ، لتفكير في التفكير إلخ. وبالأحرى كان ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار أيضا فضاءات أخرى : الفضاء المثقوب : الطريقة التي وفقها يتواصل بشكل مختلف مع الصقيل ومع المخدد. إنّما ما يهمّنا على وجه الدّقة هي الممرات والترتيبات في عمليات التخديد والصقل. كيف أنّ الفضاء لا يكف عن أن يكون مخددا تحت ضغط قوى تمارس عليه ، وكيف انّه أيضا يُحدث قوى أخرى ويفتح فضاءات صقيلة جديدة عبر التخديد. و حتى المدينة الأكثر تخديدا تصبّ فضاءات صقيلة : أن تسكن المدينة بوصفك مترحّلا أو كهّافا. يكفي أحيانا بعض حركات تسارع أو تباطؤ من أجل إعادة رسم فضاء صقيل. وبلا ريب فإن الفضاءات الصقيلة ليست فضاءات محرّرة بذاتها.إنما داخلها يتغير النضال ، يتنقل وتعيد الحياة بناء رهاناتها ، فتواجه عوائق جديدة وتخلق هيئات جديدة ، إنّها تغيّر الخصوم. لا ينبغي أبدا أن نعتقد أن فضاء صقيلا يكفي لإنقاذنا.

▪



محمود هدايت
العراق

وجه بلانشو
محاولةٌ في سوء الفهم

«سأُواصل، لا أستطيع أن أُواصل، سأواصل»

صامويل بيكيت

الكتابةُ، كما الحبّ، إنَّها الهاويةُ السّعيدةُ، نزاعٌ في تَراءٍ لامتناهٍ، بصقةُ حبرٍ في ريحٍ عاصفةٍ، تقشيرٌ وتغويرٌ في آنٍ واحدٍ، هكَذا يتلفُ الفكرُ حضورَهُ بالرغبةِ فشلاً بعدَ كلّ قراءةٍ لموريس بلانشو، إنَّه الالتفافُ المفاجئُ على النَّفَس، وامضاءٌ مباشرٌ على مُستندِ الفَاجعةِ (النّص) في تطعيمٍ خجَلٍ اللغةِ بجسارةِ الحاسّةِ ورغْبِهَا المزعْزع، حيثُ الشّذرةُ الطّافحةُ بكولونياليّةِ المعنَى الشّاغلِ للجُملةِ، والمُناور للقَارئِ بِكيَاسةِ التّدمير الأَقْصى، ذلكَ الفعلِ البَاعثِ عَلى أهميةِ تآمُر القَارئِ على نفسهِ عندَ مواجهتِهِ للنّصِ، ذلك أنَّ فاجعةَ الخيال تستمدُّ حضورَها الرشيقَ من ضيافتِهَا للعدوّ، بعبارةٍ أخرى ليست الفاجعةُ سوى «وجهَنَةٍ سريةٍ» للغياب تحت جلدِ التواطؤ.

> **لا يحوزُ النصُّ بياضَ الإثم إلا حينَ يكونُ منذوراً للدُوار، الحالةُ التي يتخلّى فيها الخذروف عن موهبتِهِ الدائمة.**

كتمثيلٍ لرجمٍ مجهول مأخوذٍ برصدِ ما لا يُرصد إلا بكتابةٍ مدمرة تؤولُ إلى سيادة ثَّلمٍ. وهذا الأخيرُ وهو ما يسعى موريس بلانشو إلى ترطيب الكتابةِ به، ليضاعفَ من انوجاد دُوار الفاجعة لدى القارئ القابضِ على جمرةِ التآمر الخالد، كنوعٍ من المشاغلة، إذ لا يحوزُ النصُّ بياضَ الإثم إلا حينَ يكونُ منذوراً للدُوار، الحالةُ التي يتخلّى فيها الخذروف عن موهبتِهِ الدائمةِ، فالدوارُ حركةٌ بصيغةِ وقوفٍ، هو أشبه بجحوظِ عين ميتٍ، أي هو الهولُ الأقصى الذي لا يُسبرُ إلا بغياب خَام، غيابٌ ينزرعُ في الخطفةِ المُتآينةِ، احتيازٌ جذموريٌّ لرغبةِ القراءة، فيمتدُّ نحو ما لا ينحدّ. وما لا يُرمق إلا بعين تستعجلُ فقأهَا، ولكن لماذا أصرَّ بلانشو على ضيافةِ الرُّعب في الورقةِ, أ كانَ يريدُ تأكيدَ العداوةِ مع الكتابةِ أم غاصَّ بدافعِ تعريف الخيال نفسِهِ على أَصَالةِ العَلاقةِ بين أَوْصَالِهِ ومَشَارط الفِكر؟ في ظَنّي أنّ كلا الاحتمالين لم يشكّلْ أهميةً لدى بلانشو، المرجّح بالنسبةِ لي أنّ ذهابَهُ نحو الكتابةِ كان بدافع إيجادِ مساحةِ رُعبٍ، يمارسُ فيها تمارينَ العداوةِ الفكريةِ مع اللانهائّي، لينفحَ أكثر على شغفِهِ اليائس، ويتفتّتُ كما يريدُ في خيالاتٍ شعائريةٍ، تنهلُ من الفلسفة حدَّتها، ومن الشعر شقاؤهَا الشعائريُّ، فكل شذرةٍ يكتبها إنْ هي إلا وريدٌ مقطوعٌ في وجه الضّجر، يكتبُ ليمنح العدمَ فرصةَ التعرّف على مكانتِهِ داخل النّفسِ البشرية، فيغدو ذلك تشكيلاً للمأزق الفَارق، وتجريحاً بالكتابةِ نفسِهَا في الغوص كلياً في قداسةِ الرُّعب.

تتشكّلُ فاجعةُ الكتابةِ من تَرشيقِ اللغوِ البلَاغيّ بتراكيبَ تسيرُ باتجاه الفَارماكون، أي الحياةِ الغَائبةِ النّاجمةِ عن رغبةِ في الاتلافِ الثّلمي، حيثُ الشّذرةُ صرعةُ موجةٍ في طريقِهَا إلى الاتْلَافِ، لكنَّ أي اتلاف هَذَا الذي تتبنّاه الطاقةُ على حِسابِ حَركةِ قارَّة بعنفها؟

لقد أعانَ بلانشو بنصوصِهِ الصبَّاريةِ الفلسفةَ على التمرغ فوقَ الناتئ والواخز، فذاقَ اللوغوسُ مرارةَ الرّقص على الحوافِ المميتةِ، وكُشفَ الحجابُ عن عجرفةِ المتفلْسِفِ، وصارتْ هوايةُ الكتابةِ الاستجمْام في منتجعَاتِ القَلق، بهذا يمكن وصفُ كتابتهِ على مِسْتوى الأَجْناس بـ»كولونيالية التّسميات» حيث التدافعُ جليٌّ بين الأدبِ والفلسفةِ ورغبةِ كلّ واحدٍ منهما في حَيازةِ التّسمية. لكنْ في النهايةِ يُفاجئُ بلانشو طرفي النّزاع (الفلسفة والأدب) بكتابةِ «اللامُسمى ذلك باسمِهِ نصمتُ» على حدّ تعبيره. وهل يكون اللامسمّى سوى تلاويح فاجعةٍ من نزلاءِ الهاويةِ؟ أمثال كافكا، وجورج باتاي، وانتونان آرتو، ونيتشه، ولفيناس، العوالم التي فُتن بها بلانشو، فكتبَ عنها بروحٍ شقيةٍ مُلتاعةٍ من شدّةِ البَياض، عوالمُ شاركتْهُ الثلمَ والبَترَ والاتلافَ. فاقتسمَ معهَا سحرَ اللامسمّى، نشيدَ الدُوار، كآبتهِ السعيدة ـ الرشيقةَ بَدمارها الذي يغترف من «العزلة الأصيلة» بياضَ فاجعتِهِ المستخلصَةِ من رُوحٍ ضَالعةٍ في تكثير التّسمياتِ لنفيها جميعاً، رغبةً منه في الابقاءِ عَلى إيقاعِ السيمرغ داخلَ النّصّ، ثمّ الغَوْصِ في مَهابةِ الثّلمِ، فيكتشفُ القَارئُ فجأةً أَنّهُ قَدْ تشبَّحَ أيضَاً ممّا يعني أنّ نصوصَ بلانشو هي تعازيمُ أشْباح ذاتية، ذلك لأنَّ «جوهر كل كائن هو موضع نزاع من قبل كائن آخر وذلك دون هوادة»(١) وفي هذا مجاوزة لغيرية لفيناس.

هناكَ بينَ طي الهيئةِ وانبساطِها تستعيدُ المسافةُ مكانتها بكتابةٍ أشبهُ ما تكون قدراً جذامياً، ههنا تصيرُ الشّذرةُ كأنها قلمٌ يُبرى، تدفقٌ كانيبالي، نفيٌ وحضورٌ في آن واحد، مثل تدافع هالاتٍ، بذلك تغدو الكتابةُ إيروس تخريبي، أو لنقل بوضوح إنها «كانيبالية قمر»، هالةٌ تلتهمُ أُخرى في سعي منها لبلوغ «مهابةِ الثلم الأخير»، المغامرةُ التي لا يمكنها أنْ تأتي، إنما تولدُ من الضراوةِ والشّقاء، وانتظار المسافةِ المجهولةِ التي لا تؤدّي سوى إلى عبورٍ حافٍ، من الكلمة إلى موتها في تشذير شبحيٍّ نرصدُ من خلالهِ رغبة ما يُمحى، حيث «الكتابة هي الشروع في تأكيد للعزلة التي يتوعدها الافتتان»(٢) ولا يحدث هذا إلا في تعاضد امّحائي مصدرهُ أصالة أثر.

لا كتابةَ بلا تخلخلٍ شبقٍ، بلا يدٍ مبلوعةٍ في بياضِ الورقةِ، بلا تواقيعَ رعبٍ يفصلُ بين الكلام والكتابةِ، رعبٌ يرسمُ علاقةَ (اليد بالوجه ــ الشّعر بالفلسفة) بتهديمٍ مُترهبن، كنصوص جورج باتاي، صديقِ الفاجِعةِ، وحارسِ صمتِهَا بالأناشيدِ المحرّمةِ، الكاهن الدوسادي الذي أولاه بلانشو عنايةً فائقةً، وغاصَ في بحار دعرهِ بمحبةِ الفِكر لنفسهِ. باتاي «عميدُ كليّةِ الشّبقِ النّاريّ»، الكاتبُ المنذور للصاعقةِ قبلَ البشر. في الكتابةِ عنه كانَ بلانشو يرجمُ، كان يؤازرُ الحريقَ الإلهيَّ الفاحش الذي برزتْ ملامحُهُ في «التجربة الداخلية» الكتاب الفاجعة، الذي لا يمكنُ وصفُهُ بغير ذلك، ولا يمكن طوافه بغير العُري الأصيلِ المتمثّلِ بتوريطِ الفكر في الاستماعِ لتعازيم موتِهِ التي ستُردّد كمعاودةٍ.

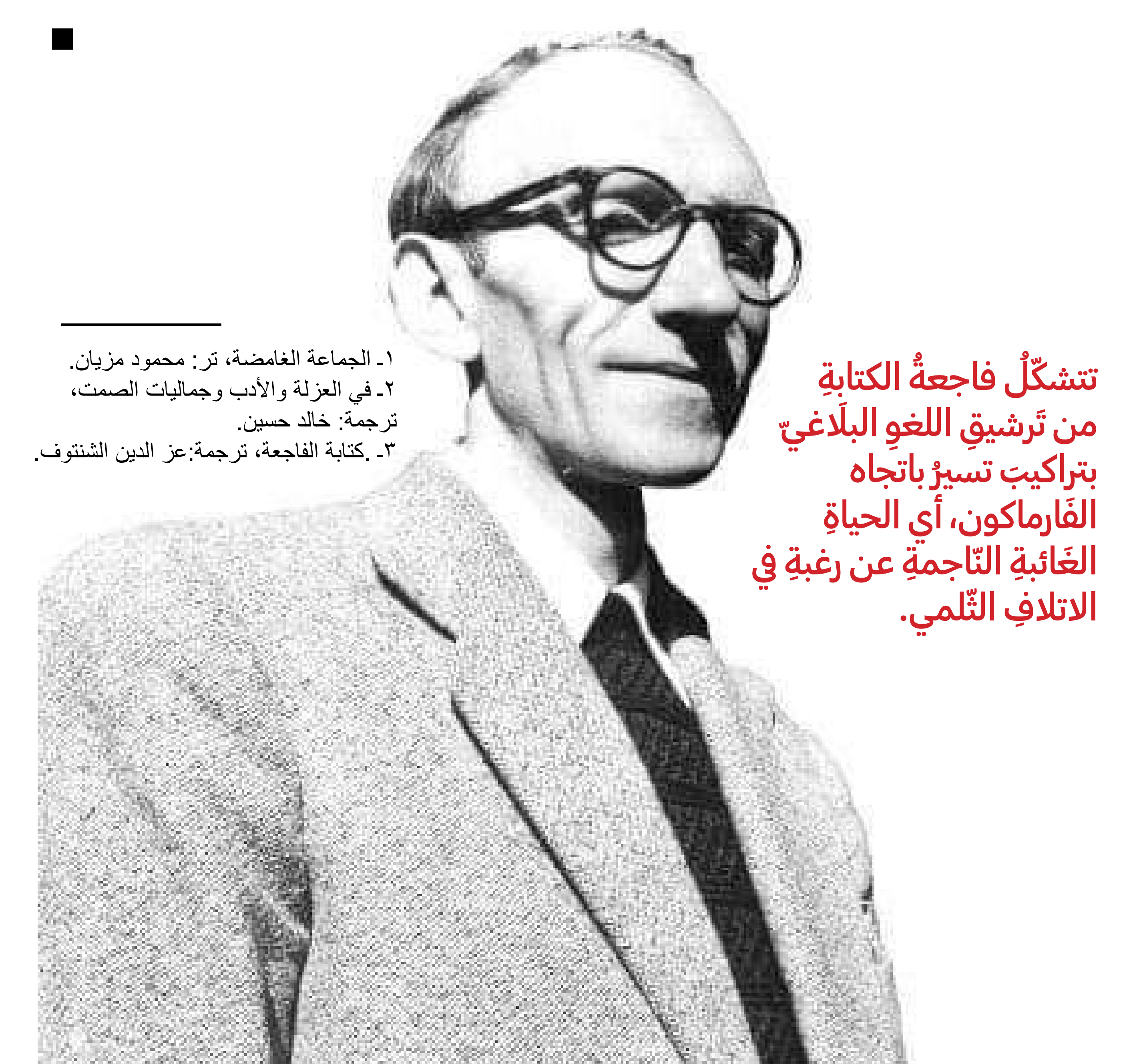
تحتَ أيّةَ ذريعةٍ يحدثُ الثَّلم في كتابةٍ مشدودةٍ لنسيانِ ما نقرأهُ فيها، بلْ بأيةِ جغرافيةٍ تتحرّك العينُ الجسورةُ المتخطيّة للنّظرةِ بالرؤيةِ، ربما يورّطني هَكَذا سؤالٌ بالقول إن كتابةَ بلانشو هي ظهيرٌ نصيٌّ لدوائر فان غوغ، إذ الأرق في تشكّل كانيبالي، لونٌ يلتهمُ لوناً، ولطخةٌ تنتهكُ لطخةً، والحال ذاته في شذراتِ بلانشو، يبدو أنّ شعرية التهديم هي من تزحفُ بالجملةِ إلى تفلسفٍ غير مُسيَّج، كأنه قد وضعَ بهرجةَ الفهم بكامل تراثها الفلسفي في متحف العَراء، وليس أمامه سوى أن يستلذَ بمنظر تناثرِ أَوْصال الفكر، مما يعني أنْ قراءة بلانشو هي (سيمرغية ـ نسبة إلى طائر السيمرغ) متشكلّة من تذبذباتٍ وانقطاعاتٍ يتضمّنها النّصُّ ولا يحتويها، يغوصُ فيها ولا يدركُها، تصعقُهُ ولا يتنبَّه إليها، بذلك يصيرُ السكونُ هو الإيقاعُ ذاته.

في واحدةٍ من عداواتِهِ الفكرية ـ الشّذرات، يلتفُّ بلانشو حول نفسه توبيخاً وتقريعاً في قوله» لا وجودَ لعزلة إن لم تُعطِّل العزلة، كي تُعرّضَ الوحيدَ للخارج المتعدد»(٣) وهذا بحدّ ذاتِهِ لفتُ نظر للحَواسِ في وجوبِ توحيدِ ذخيرتها، استعداداً للدُّخول في مَعَاركَ الذّاكرةِ والنّسيان، لأنَّ العزلةَ من وجهةِ نظره هي قتلُ العزلةِ نفسِهَا، وبهذا يكونُ على الفكر أن يكدَّ لعزلته لا أنْ يتصادفَ معها، بمعنى أن يمضي إلى مَاوراء الهمْهماتِ تشكيلاً لهيئةِ صمتٍ يكون مداره اللاـ عودة .صمتٌ ضالعٌ في تجذير العَداوة مع الواحِدِ للفوز بالوحيد المتكثّر بشقاءِ السُّؤال، ربما بهذا وحده يكتشفُ الفكرَ أنْ لا حقيقةَ للعُزلةِ إلا في محاولاتِ موتها.

لنقلْ باختصارٍ شديدٍ إن هذا التجريحَ المتعمّدَ بسمعةِ العزلة، هو في الأصل تنديدٌ بفهم الفلسفة لها، كونه يرى في العزلة مناشدةً يتوجّه بها الخيالُ إلى الحواسّ، وليس هناك من ينكرُ أن الأدبَ الانفصاليَّ ـ الأقليَّ بتعبير دلوز، وحده من يقدر على اجتراح مثل هكذا عُزلاتٍ. اتصالاً بهذه الرؤية نستطيع أن ندرجَ فاجعةَ بلانشو تحت مسمى «كوسمولوجيا العزلة». أيْ تحفيز الواحد المادي بالوحيد الفكري، لإنتاج قيمَ الثّلم الخالد. ثم أنّ صفةَ الوحيد لا تُطلقُ إلا على ذي الإيقاع الأسطوريِّ ـ الإلهيِّ كما في حالة الله والشيطان، بخلاف الواحدِ فهو ذلك المأمولُ انوجاداً، إذن، فاجعةُ بلانشو هي صلواتُ الوحيدِ تنديداً بالواحد.

■

١ـ الجماعة الغامضة، تر: محمود مزيان.
٢ـ في العزلة والأدب وجماليات الصمت، ترجمة: خالد حسين.
٣ـ .كتابة الفاجعة، ترجمة:عز الدين الشنتوف.



> **تتشكّلُ فاجعةُ الكتابةِ من تَرشيقِ اللغوِ البلَاغيّ بتراكيبَ تسيرُ باتجاه الفَارماكون، أي الحياةِ الغَائبةِ النّاجمةِ عن رغبةِ في الاتلافِ الثّلمي.**



حيدر المحسن
العراق

«الثورة الجنسية» في عالم الأدب:

تفكيك الماضي

سُئِل الروائي الإيطالي ألبرتو مورافيا عن الجنس المبذول في رواياته، وأجاب بأنه علينا أن لا ننسى أجسادنا، فهي تحاول أن تثبت قدرتنا في أن نكون، وبدأ مورافيا يشرح للصحافي كيف أن التطور السريع الذي شهدته أوروبا في العقود الأخيرة يعود بالدرجة الأساس إلى الثورة الجنسية، التي جاء بها فرويد، العالم النمساوي الذي أثبت أن الجنس هو أحد حاجات الجسد الغريزية، مثل الجوع والعطش والحاجة إلى الراحة والنوم، إشباع الغريزة لدينا يؤدي بالنتيجة إلى عافية البدن.

يبدأ فرويد مبحثه الأول في نظرية الجنس بهذا الكشف:

«تلجأ البيولوجيا، لغرض تفسير الحاجات الجنسية لدى الإنسان والحيوان، إلى فرضية وجود غريزة تغذية لتفسير الجوع. غير أن اللغة الشعبية لا تحتوي، في مضمار الحاجة الجنسية، على لفظة مقابلة لكلمة الجوع؛ وعلى هذا فإن اللغة العلمية تستخدم لفظة الليبيدو.»

عُدت هذه الأفكار في زمنها انعطافا خطيرا في نظرة العلماء والمفكرين إلى الوجود. أعطى العالم النمساوي اسما لِلَذة الجسد، كأنه كان يكتشفها لأول مرة، أزال ورقة التوت التي كان يتستر بها الجميع، وأدخلهم إلى الجنة. إنه فعل ثوري حقيقي يؤكده الواقع في كل مكان، لكن غريزة تغذية الجوع الجنسي مشروحة بصورة مفصلة في قصيدة «أيام عام ١٨٩٦» لكافافيس، وتحتاج منا فقط إضافة المعنى (الثوري) إليها:

«انحدر به الحال تماما، وكان السبب في ذلك ميوله الشبقية... كان المجتمع محافظا إلى أقصى حد، ومتزمتا».

كان الشاب يعيش الثورة الجنسية التي عناها فرويد في أبحاثه، فهو يعلن ما يريد المجتمع إضماره، هنالك تحرك من الحذر الشديد إلى الصراحة في الانغماس الذاتي في الفعل الجنسي، والشاعر يدافع عن الشاب، بطل القصيدة، رغم انحدار حاله في نظر الجميع:

«وراح يخسر ماله، وكان قليلا على أي حال. ثم راح يخسر بالتدريج مكانته الاجتماعية، ومن بعدها سمعته».

لا توجد غنائية ضافرة في القصيدة، ولا شعرية فريدة، بل إن موضوعها المهيمن هو معالجة الجنسية المثلية بصورة طليعية وصريحة، شكّلت في وقتها صدمة للجميع، ولم يستسغها أحد من الشعراء أو النقاد أولَ الأمر، ويمضي الشاعر في دفاعه عن الشاب، بطل القصيدة:

«هناك زاوية أخرى، لو نُظِر إلى الأمر منها، فسوف تنجذب نحو هذا الشاب القلوب، إذ سيبدو ابنا للحب غير مزيف. لم يتردد في أن يضع الحس الخالص بالجسد المصفى في مقام أعلى من السمعة والشرف. أي سمعة، وأي شرف، وذلك المجتمع المتزمت ضيق الأفق، كانت قيمه خاطئةً كل الخطأ».

قسطنطين كافافيس

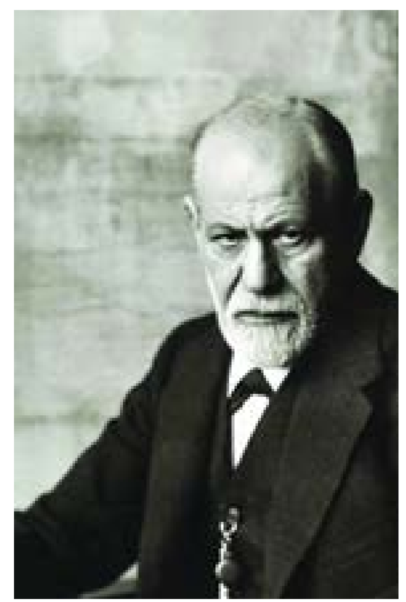
يقوم الشاعر، بتعريفه المعاصر والجديد للخطيئة، بكشف الطريقة التي علينا أن نفهم بها موضوع الشرف، وهذا يتم بصورة غير مباشرة، وليس بطريقة خطابية أو وعظية، مما عهدناه في الشعر التعليمي، أو في خطاب الكنيسة.
كان الموضوع الأهم لدى كافافيس هو الفهم العميق لسيكولوجية اللذة، وكيفية النزول إلى أعماق النفس ببطء، واكتشافها على مهل. هل يمكننا عد قصائد كافافيس الإيروسية مباحثَ في علم النفس الفرويدي، وكان الاثنان يتوصلان إلى نتائجَ مبهرةٍ في الحقبة الزمنية نفسها، رغم آلاف الأميال التي تبعد بينهما، وعدم معرفة الأول بما يقوم به رفيقه، مع الاختلاف الشاسع بين الأدوات المستعملة؟ لكن المدهش في الأمر أنهما توصلا إلى نتيجة واحدة هي ما يمكن أن ندعوه بتشريح اللذة، حيث قام بها فرويد عن طريق استبصار تلافيف النفس، وعدته دراسة الطب والفيزيولوجيا والأدب، بينما اكتفى كافافيس ببصيرته النفسية وحدها، وتوصل إلى النتائج ذاتها.
في ما عدا قصيدة واحدة يعلن كافافيس فيها عن ندمه على حبه «العاقر والمرفوض» وهي قصيدة تحمل عنوانا يتناقض مع فحواها، هو (قسم):

«من آن إلى آخر يقسم بأن يبدأ حياة أفضل
لكن عندما يأتي الليل بنصائحه ومصالحته ووعوده –
عندما يأتي الليل بعنفوانه»
ما بين العنوان والخذلان الذي يصيب صاحب القسَم، سخرية متعمدة ومقصودة من قبل الشاعر، والنتيجة التي خَلُصَت إليها القصيدة هي أن الخطيئة أمر مفروغ منه في حياة البشر، فلا فرق إذن بين وجود القسَم الديني وعدم وجوده، وكأنه بات أُلهيَةً نتسلى بها من وقت إلى آخر. كيف تكون ردة فعل الجمهور الذي يقرأ لأول مرة هذا الكلام:
ارتويا حبا. نهضا من البساط،
ارتديا ملابسهما، مسرعين، صامتين.
وخرجا منفصلين، متسللين من المنزل
وحينما كانا يسيران، مرتبكين، في الشارع
كانا يحسبان أن شيئا فيهما
يفضح نوع الفراش الذي تمددا عليه منذ لحظات»
لا يوجد معنى داخلي في الحدث الذي تصفه القصيدة، وهذه إحدى صفات الشعر الذي تغلب عليه طبيعة السرد، لكن القارئ يكتشف بسهولة أن كل ما تعود عليه الشابان في السابق تغير بعد هذا اللقاء العابر، فهما يستشرفان أرضا غير مأهولة تمدهما بقوة جديدة مصدرها تلك اللذات الجنسية العميقة التي يطلبها الشاعر. المعنى الظاهر والخفي محبوكان بمهارة فائقة، وهناك ميل إلى الاعتناء بالجانب الملغز من الحياة أكثر منه إلى الناحية الواقعية، فعن طريقه تحدث انبثاقات البطولة في حياتنا، وهي ليست البطولة الصاخبة، بالطبع، إنما الهادئة والساكنة، التي تجعل الواحد منا يتقبل الحياة دون إفراط في الأوهام:
«لكن كيف اغتنت حياة الفنان!
غدا، أو بعد غد، أو بعد سنين، ستُكتب
ستُكتب سطور الشعر العارمة التي كانت بدايتها هنا».
العادي صار فريدا ومُكرسا، والخاص بات عاما ودائما، وبالإضافة إلى قابلية الشاعر لاستخلاص المغزى الشمولي للعمل الجنسي، هناك ثروة من المعاني في هذه الملذات يمنحها الشاعر تكوينا ثقافيا أولا، وتكوينا فلسفيا ثانيا، ويجعل لها رداء دينيا جديدا يتحدى به رجال الكنيسة، لأن هؤلاء لن يقبلوا بهذا الكلام، وليس بمقدورهم أبدا التسليم بالتشابه في الماهية بين الإنسان والحيوان، أو يستطيعوا -والكلام للطبيب النفساني- أن يتنازلوا عن فكرة الروح وخلودها، التي هم في أمس الحاجة إليها من أجل إقامة المطلب الأخلاقي الذي ينشدونه على أساس مكين. عمل كافافيس هذا يشابه ما كان يفعله الطبيب النمساوي عند تشريحه جسدَ الإنسان لا بالطريقة القديمة، لكن بعدة جديدة هذه المرة، ولأول مرة يرى العلم والأدب، وكذلك الدين، موضوع الروح وقد أزيل من على طاولة النقاش، وصارت النفس تحتل مكانه.
«لن أخاف من شهواتي كالجبان
سأكرس جسدي للمتع الحسية
وفي اللحظات الحرجة، لسوف أعيد اكتشاف
نفسي، مثلما كانت، زاهدة»
هي الثورة الجنسية التي يتحدث عنها مورافيا، ويعتبرها السبب الرئيسي للنهضة التي شهدها الغرب، بعد

لا يوجد معنى داخلي في الحدث الذي تصفه القصيدة، وهذه إحدى صفات الشعر الذي تغلب عليه طبيعة.



البرتو مورافيا



سيغموند فرويد

هل يمكننا عد قصائد كافافيس الإيروسية مباحثَ في علم النفس الفرويدي،

كشوفات فرويد في تشريح اللذة، وتغليبه النفس على الروح. إن أفدح التضحيات هي تلك التي يضحي فيها الإنسان بالروابط التي تحتل مركز القداسة في قلبه، ولا توجد أفكار – عدا ما كان يدور من أعراف لدى الناس طوال العصور الوثنية القديمة – سبقت ما توصل إليه فرويد في تشخيص الليبيدو، وتعيين مكانه في جسد الإنسان، وهذا مشابه تماما لما كان يترنم به كافافيس بالخطيئة وباللذة، وإن كانت صادمة للمجتمع، لا بوصفها منعطفًا أخلاقيا يمس أول الأمر شرف المرء، لكننا نجد بدلا من ذلك تثمينا واضحا لقوة الإنسان، رغم نقائصه. وكأن الشاعر يعرض على الملأ نظرية في علم الاجتماع لا شعرا يسمَعُه الجمهور ويطرب. في قصيدة «أيام ديسمبر ١٩٠٣» يدافع كافافيس عن رنين صوت حبيبه الذي «يحفظه في عقله» وعن لذة جسده العارمة، وقد صارت لهما وظيفة غير المهمة الوجْدية، فهي:
«تمنح كلماتي وعباراتي الشكل واللون،
أيا ما كان الموضوع الذي أتناوله،
أيا ما كانت الفكرة التي أنطقها».
العار الذي كان يلاحق مرتكبَ الخطيئة ينقلب فجأة إلى انتصار أكيد، وهكذا تنتهي المعركة التي دامت قرونا، والتي كانت تمثل الصراع بين الخير والشر، أو بين الخطيئة والفضيلة... انتهت الحرب السجال إلى أن الفرد الواحد منا يستطيع أن يهزم الملايينَ من الأعداء الأحياء والأموات، وسلاحه الوحيد – بالنسبة إلى كافافيس – هو «حب عاقر ومرفوض» وكل حب في الماضي كان يعد عاقرا وملعونا. لا توجد علاقة حقيقية بين حاجات الجسد، وما يُعرف بالخير والشر والخطيئة والفضيلة، هنالك أمور حياتية شتى يثبت الخير فيها نفسه، وكذلك الفضيلة، وهما قطبا العالم الأخلاقي اللذان تدور حولهما أقانيم الدين، وقد جاء اليوم من يثبت بواسطة العلم بأن كل هذا وهْم وزيف، وليس له وجود حقيقي سوى في ذهن من يعتنق هذا الرأي، فالحياة في الأخير يجب أن تبرر ذاتها بذاتها. يقول كافكا: إذا أردت أن تبلغ مكانا، سر في الاتجاه المعاكس له، تصله لا محالة. ويقول فرويد: الفرضية القائلة بأن كل ما يتعلق بالجنس هو دنيء وشنيع، والجمع بين هذا الموضوع والخطيئة والفضيلة، كل هذا ما هو إلا تعلات سخيفة في نظري، ويصعب عليّ أن أفندها تفنيدا جادا. كما أن الاستقامة التي يعلي الجميع من كعبها لا علاقة لها بالخلل – الجوع – الذي يصيب الغريزة، ولسوف يجد هذا مكانه حتما في مرض عضوي يصيب أحد أعضاء البدن؛ المعدة أو القلب أو.. حتى العقل». ويذكر كافافيس في معنى مشابه فقرات من خطاب شاب اسمه إيميوس اشتهر بانحلاله الأخلاقي:
«بل إن الذي يجب أن يبتغي فضلا عن ذلك، فهو المتعة التي تستبد بالجسد حتى لتنحرف به إلى حد المرض، حيث لا يجد ذلك الجسد إلا نادرا، الجسد الذي يتلاقى معه في المرتجى». الشاب إيميوس من اختراع الشاعر، ولا وجود له في الحقيقة. وفي المقابل نرى الطبيب النمساوي يتوصل إلى كلام قريب جدا مما قاله الشاب. يقول فرويد: «إن الأذى الذي تتعرض له حياتنا الجنسية هو أهم مصدر للأمراض العصابية واسعة الانتشار. كما أن جميع العوامل المضرة بالحياة الجنسية هي عوامل مسببة للمرض. الكبت الجنسي يؤدي إلى الهستيريا والعصاب الوسواسي، وغير ذلك من أمراض عضوية ونفسية». يواصل الشاب إيميوس خطابه، وكان يدافع فيه عن نفسه: «لكن تلك المتعة المسببة للمرض توفر على أي حال من ممارسات الحب ما ليس بإمكان الأسوياء أن يعرفوه». بنوع من الهزل الجاد يستبدل كافافيس الأسوياء في القصيدة بالمرضى، وهذه كانت أطروحة فرويد التي فاجأ بها الجميع؛ الأصحاء في نظر المجتمع يحملون كل أمراض النفس والجسد، وأما (المرضى) في رأي الكنيسة فهم الأسوياء حقا بيننا.
هنالك قولٌ شهير – لإليوت – هو أن الشعر العظيم يبدل من فهمنا للشعر القديم، لكن ما جاء به كافافيس أدى بالعلم القديم إلى أن يتغير، والدين القديم، والحياة كلها استبدلت بغيرها، وكأنه قام بنقل الأرضين والسماوات إلى كوكب آخر، وقصائده كانت نبوءة تبشر بما سوف يجري على تربته وتحت سمائه من حياة مختلفة.

■



حمادي كيروم
المغرب

تجليات الصورة الفنية

في أعمال عباس كيارستمي الشعرية والسينمائية

"إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة
لا عبارة في الابد"
النفري

إن محاولة تعريف الصورة الفنية في أعمال عباس كيارستمي الشعرية والسينمائية، تفتح أمامنا آفاقا واسعة قد تعجز عنها اللغة. و تبقى الممارسة الفنية وحدها القادرة على تحديد هذا المعنى الفريد، الذي ينحو نحو المطلق واللانهائي، الذي يمر عبر الأحاسيس والأفكار، في بحثها عن الحقيقة الجمالية.
لا يمكن للصورة أن تصبح صورة فنية، إلا عندما يكون معناها غير قابل للاستنفاد. وتكون لغتها الإيحائية والإقتراحية معبرة عن اللامعبر عنه.
ان الصورة الفنية تكون غامضة في جوهرها، وتتكون بشكل عضوي مثل الكريستال. إنها بشكل ما »"موناد"«، بالمعنى الذي يعطيه الفيلسوف لايبنيز للنواة المرآتية، التي تنعكس عليها الدواخل الإنسانية. وهي بذلك تبتعد عن الرمز والتشبيه والإستعارة والمجاز وكل الأشكال البلاغية، لأن هذه الأشكال مركبة وقابلة للتجزيء. إنها صورة لا تمحى، ولا يمكن تفسيرها، ونقف عاجزين، أمام امتلاء و كمال معناها.
ولمحاولة تقريبنا من الصورة الفنية في أعمال كيارستمي، يسعفنا شعر الهايكو الياباني، الذي ينتج صورة بصيغة تجعلها لا تعني إلا نفسها ، وفي نفس الوقت، تعني أشياء كثيرة، يصعب تحديدها بأي شكل خطابي. تدفع هذه الصورة قارئ الهايكو، إلى أن ينفتح على نفسه وعلى الطبيعة المحيطة به، ليتيه في أعماقها، مثل تيهه في الكوسموس، حيث لا تحت ولا فوق.
إن الصورة الفنية هي التعبير عن الكون في كليته. وتتحقق بالنظر الذي يتجاوز المرئي، للكشف عن اللامرئي، وتقول ما لا يقال. إنها تلعب بالفن ضد المعرفة. باعتبار ان الفن وحده القادر على الوصول الى الحقيقة.

التجلي الصوفي الإشراقي

لمحاولة القبض على الصورة الفنية، في أعمال كيارستمي، لابد من العودة إلى شجرة الحكمة الشرقية، حيث تلتقي رباعيات الخيام وسعدي وحافظ الشيرازي وفروع فرخايد والمتنبي والمعري وشعر الهايكو والمنمنمات الفارسية.
استفاد كيارستمي من كل هذا، في بناء فن الرؤية، من أجل البحث عن الحقيقة بحدوس جوانية مترعة بالشوق والتلذذ، والخيال الاختراقي النادر. إنه يبحث في أعمال عن أبديات النفس البشرية ومكنون جوهرها العمقي. لهذا فأعماله لا تصور الواقع الواقعي، كما يبدو للمشاهد العادي. لكنها تصور العلاقات التي بها يعيش الأشخاص والأشياء هذا الواقع. إنه يحاول أن يخرج بالمشاهد من ضيق الواقع إلى سعة الاطلاق، انه يحاول ان يخر ج بالمشاهد من ضيق الواقع الي سعة الاطلاق، ليسبح في برد اليقين الذي هو عينه ذاته. ليعانق الثابت في ما وراء الحركة والتغيير. لأن الصوفي الإشراقي لا يتعلق إلا "بالثابت الديمومي". وفي هذا يقول النفري "لا طمأنينة إلا مع الدوام"

العالم سكن للشعراء

يقترح علينا عباس كيارستمي في أعماله الشعرية والسينمائية، علاقة شعرية مع العالم ومع الطبيعة. إنه يدعونا من خلال صوت هولدرلين الى أن نسكن العالم كشعراء .لكن من هو الشاعر؟
الشاعر حسب ريلكه، هو الذي يستطيع أن يجعل الفجر يحيا داخل الكلمات (والصور)، من أجل ان يجعلنا نعيد ربط علاقة جديدة مع عالمنا الداخلي.
أما باشو، مؤسس شعر الهايكو، فيرى أن النور ينبجس من الأشياء، و الشاعر هو الذي يستطيع أن يقبض عليه في الكلمات (والصور) قبل ان ينطفى في الروح.
يقول باشو:
الغدير القديم
ينط الضفضع
صوت الماء
يقول كيارستمي

في بركة صغيرة
مع اوزتين
الشمس ساطعة
والقمر أيضا

تأتي روعة هذه الشذرات ــ اللقطات، من كونها لا تعني إلا نفسها، ولكنها في نفس الوقت تعني كل شيء. لأنها تقبض على اللحظة وتحتفظ بها. بل تجعلها فريدة في اللانهائي. لتعبر عن معنى الخلود إذا كان جوهر الشعر، سواء كان شكله الكلمة أو الصورة، هو اللحظة، باعتبارها واقعا معلقا بين عدمين، وحياة متوجهة للزائل والعابر. فإن كيارستمي استطاع كذلك، أن يخلق زمنية أخرى مناقضة ومكملة، في نفس الوقت، هي الديمومة، باعتبارها استمرارية لمجموعة من اللحظات التي لا ديمومة لها. يؤكد برجسون، إننا نملك تجربة باطنية ومباشرة للديمومة، بل إن الديمومة هي المعطى المباشر للاحساس والشعور. هي التي تمكننا أن نعيش، عبر الذاكرة، الحاضر بامتلاء. إنها الجوهر الوجودي.

صورة الاستطاعة القيومية

إذا كان الشعر هو الفن الذي اخترع من الكلام ما وراء الكلام، و دفع باللغة الى حدودها القصوى، فإن كيارستمي (وقبله تاركوفسكي) هو السينمائي الذي اخترع من الصورة ما وراء الصورة، ومن الواقع ما وراء الواقع. خلق من الواقع الظاهر، صورة المطلق اللانهائي: صورة الوجود.

تظهر الشخصيات في فيلم »"وتستمر الحياة«"، مسحوقة بالاحداث التي تواجهها، لا تقدم أي فكرة أو موقف، ولا تصل الى أية نتيجة، متروكة لقدرها وللظروف. إنها التراجيديا بمعناها الجليل، عجز الانسان أمام الطبيعة. ورغم ذلك رأينا كل الناس تصعد الهضبة.لا أحد ينزل. حتى السيارة ورغم عجزها التقني، حاولت بإرادة الانسان ان تأخذ الطريق من جديد.

إن الزلزال صورة لنبضة أزلية، لتجلي الحق المطلق في بعده الجليل، وفقا للمعتقد الشيعي. وهو بذلك ليس إلا حادثا طبيعيا مسلما به، مثلما هو شروق الشمس وغروبها.

مشهد الشاب في المخيم، وهو يثبت الصحن في أعلى الهضبة، استعدادا للمشاهدة الجماعية لنهائي مباراة كأس العالم في كرة القدم »يرد الشاب على سؤال المخرج: "« هل الوضع يسمح بذلك؟"

بطولة العالم مرت كل أربع سنوات، والزلزال كل أربعين سنة .إن الصورة الفنية التي يبنيها الفيلم، والتي جعلته أكثر من قصة وأحداث، وأكثر من موضوع وأفكار، تجعله يتجاوز مؤلفه ووسطه وزمنه، ليصل الى المشاهد في أي وسط وفي أي زمن، ليأخذه معه الى عوالم مفتوحة. هذه الصورة هي ما يمكن ان نسميها مع المتصوفة "صورة الاستطاعة القيومية"، التي بها يستنبع الكائن طاقته من داخله الخاص، طاقته التي يتقوم به ويستمر، وبمقدارها ومبلغها يدوم.

يستمر عباس كيارستمي، من خلال المكابدة الشعرية، في عرض المشاهد، المأخوذة من السديم الزلزالي للفتايات، وهن منهمكات في غسل الصحون. المرأة العجوز وعلاقتها مع الديك الاحمر. حبات الطماطم التي يتقاسمها الناس فيما بينهم.العجوز، أحد أبطال فيلم "البحث عن بيت صديقي"، وهو يحمل كرسي المرحاض.

يعرض كيارستمي، من خلال هذه المشاهد، صور الجزئيات وليس جزئيات الصور، باعتبار ان الجزء هو بلور الكل. ومن خلال هذا البلور الكلي، يهتك كيارستمي الواقع وبهتكه لهذا الواقع، يزيل الحجاب الذي يغلف الوجود. لا يهتك "»الواقع ــ الحجاب«"، في عرف الصوفيين، إلا بالموقف، بالحدس الشعري الكامن في الحس الداخلي، الشفيف والمرهف واللماح والدافق داخل الوجدان. وهو القادر على الطاقة القوة القيومية، التي توصل الى رؤية الحقيقة الأبدية من خلال الحقيقة الجمالية.

بناء على هذا، يكون كيارستمي صورته الفنية من خلال التمفصل بين اللحظة والديمومة، اي من خلال ربط علاقة جدلية بين الثابت والمتحول، الذي يتبنين من خلال الحركة والتوقف، الطول والتكرار، السرعة والتمهل، النور والعتمة.

الصورة الشمولية

يرى والتر بنيامين ، ان الصورة الشمولية تتولد من خلال العلاقة الديالكتيكية، التي تبين الصورة الفنية تظهر مثل تكثيف انفعالات تقاوم التتابع الخطي للسرد الفيلمي، وتوحد بتوارد الخواطر غير المتوقع، الذي يمكن المشاهد من خلق محور في العمق، عمق الفيلم وعمق الذات المشاهدة، داخل العالم الفيلمي. يدمر الانسجام السردي المظهري، والانغلاق الذي يمكن ان يؤدي إليه انتاج ٢٠٠٣، مهدى" Five " تتجلى هذه الصورة بامتياز في فيلم ozu إلى المخرج الياباني.

يتكون الفيلم من خمس متواليات. تتراوح مدة كل واحدة منها، مابين ١٢ أو ١٥دقيقة. يمكن ان نعنونها حسب موضوعها او لا موضوعها. الموج والخشب، البحر والناس، البحر والكلاب، البحر والإوز، الليل والماء.

تتكون المتوالية النهائية على سبيل المثال من:

لمحاولة القبض على الصورة الفنية، في أعمال كيارستمي، لابد من العودة إلى شجرة الحكمة الشرقية.

الليل والماء وصوت الضفادع، البرق والرعد والمطر، الماء والقمر، عواء الذئاب، نباح الكلاب، صوت الديكة، صوت الجنادب، ضوء الفجر، صوت العصافير، نور الصباح.

يحاول المخرج في هذه المتواليات، المبنية على الطول (التمهل) والتكرار، وعلى المد والجزر، ان ينصب فخاخه الشكلية، للقبض على اللامرئي. تتجلى بعض ملامح اللامرئي في اثر الريح الذي ينحت الامواج، مثلما ينحت الزمن عمر الكائنات. كأن الأمواج خلقت كذريعة لرؤية الريح. و هي صورة تذكرنا بذلك الطائر الالباتروس، رفيق البحارة التي يهوي الكون، لتسير السفن نحو قدرها. (شارل بودلير)

الصورة الفيض

تتحقق هذه الصورة الفنية، من خلال جدلية العابر والدائم. وذلك عندما تخترق الصورة حدودها بفعل الانجذاب والافتتان، او الذهول السريع أو الممتد. حيث تتحقق الجدلية بين الحسي والذهني. ودفع الذهني الى تجاوز حدوده. والذهاب الى الماوراء، للخروج من الذات بسبب قوة الموقف. قبحه او جماله او جلاله. انها فيض الباتوس، الصورة التراجيديا وليست صورة التراجيديا.

تتجلى هذه الصورة في فيلم « وتستمر الحياة » من خلال المشاهد التالية:

المتتاليات التي تصور الزلزال، وتعرض الدمار الذي خلفه على البيوت، وعلى حياة الناس، من خلال وجهة نظر المخرج، الذي جاء يبحث عن أطفال فيلمه الاول.

مشهد الطفل الرضيع، المتروك في جوف الغابة. يجلبنا ايقاع صوته وهو يصرخ، يلتقي نظر المخرج بنظرة الطفل، لتبين عجز الانسان امام البراءة وفعل الشر (الزلزال) يسمع المخرج صراخ ابنه، الذي تركه داخل السيارة، فيهرول خائفا مذعورا، تاركا الطفل لمصيره المجهول. مشهد خيبة حسين في فيلم « عبر اشجار الزيتون »، بعد خطابه حول حياة الازواج الاغنياء والفقراء. مشهد الفتاة التي اخفت وجهها وراء ظهر أمها، عندما طلب منها المخرج ان تمثل في فيلمه

تتجلى الصورة الفيض كذلك، من خلال مقاطع من ديوان « ذئب متربص »

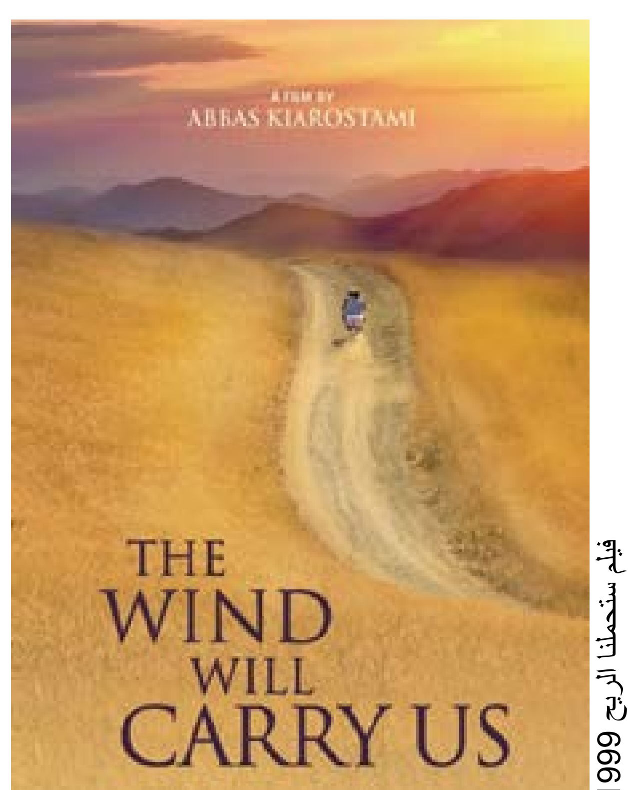
آخر عداء في الماراتون يتلفت خلفه

يحيل فعل التلفت هنا، الى الترجي والاستغاثة، يعرف عداء الماراتون أنه الاخير. ومع ذلك يلتفت أمام هذا القدر القاهر، المكون من الزمن الذي لا ينتهي، والمسافة التي لا تنتهي، والآخرين الذين تجاوزوه والجماهير التي تتفرج على التفاتته.

يتوازى مشهد محكي الانتحار في فيلم "»طعم شجرة الكرز" مع شذرة شعرية من نفس الديوان من بوسعه أن يخمن طعم حبة كرزنصفها أصفر ونصفها أحمر



مثل شخص واقع في الحب" (2012)



فيلم ستحملنا الريح 1999

صورة التجلي الإشراقي

يشخص لنا الطفل أحمد في »فيلم« " البحث عن بيت صديقي"، علاقة التجلي بين الشخصية والعالم المحيط بها. علاقة جدلية بين الليل والنهار، بين العتمة والنور، بين الذهاب والاياب، بين الصعود والهبوط، بين السرعة والبطء.

فتح عباس كيارستمي من خلال عناصر بنائية، افقا جديدا للنظر، يجعل العين سراجا، تتحول من المرئي الى اللامرئي، وذلك من خلال، قدوم الليل واشتعال بعض الأضواء في البيوت، ايقاع مشية الشيخ البطيئة، نباح الكلب في عمق الطريق، الذي يضبط ايقاع احمد المتسرع. هذه العناصر التكوينية، جعلتنا نرى مع أحمد، جمال وفسيفساء الزجاجيات الفارسية الملونة، التي كان ضوء النهار قد اخفاها عنا. هناك أشياء يقتلها الضوء الخارجي البراني، ولا يمكن ان تتجلى، الا من خلال النور الداخلي المحايث. أي ما يمكن ان نسميه "»بالاشراق النوراني العرفاني«"، المنبجس من الداخل. كما ان نور الايقونات الكنيسية، لا يظهر للسائح، ولكنه يتجلي للمؤمن، لانه يراها بنوره الداخلي، المنبعث من ايمانه بالثلاثية الربانية.

ان هذه النوافذ الصغيرة، المنمنة والهشة، التي يمحوها ضوء النهار، شبيهة بتلك الكائنات الصغيرة، الفراشات المضيئة التي يحجبها ضوء النهار. ولا تشرق الا في جنح الليل. ان لمعان هذه الكائنات الهشة، هو في الحقيقة، احتفال بموسم الحب والتوالد والخصوبة ، من أجل إنارة عتمة الليل و العدم.

من بين الاف الفراشات
واحدة أشعت
في قلب الليل

فكلما استمر التحاب، استمر النور والاشراق. غير ان عصر النيون و كهربة كل الامكنة. جعل صورة هذه الفراشات، تدخل في ما سماه ابي فاربو"الصورة المتبقاة " بعد ان مات كل شيء.

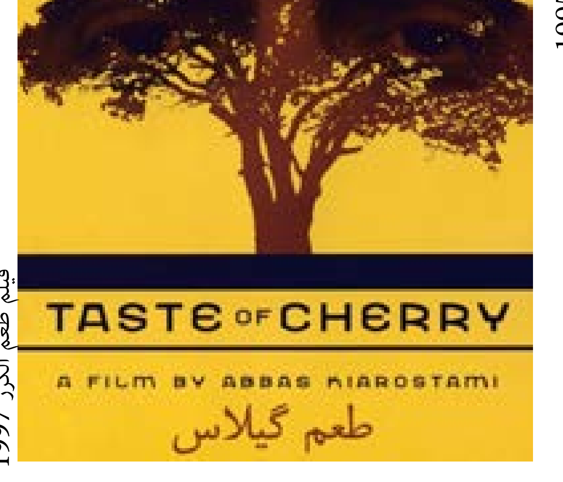
تساعدنا هذه الصورة على كشف الصراع القائم، بين النجار الشيخ الذي صنع هذه المنمنات وظل يحرصها، وبين الحداد الذي يبشر بنوافذ وأبواب جديدة، مصنوعة منا لحديد، توفر حماية أكثر انه صراع الحضارات.

سطوع أول شعاع لقمر الخريف
على النوافذ
جعل بلورها يرتعد.

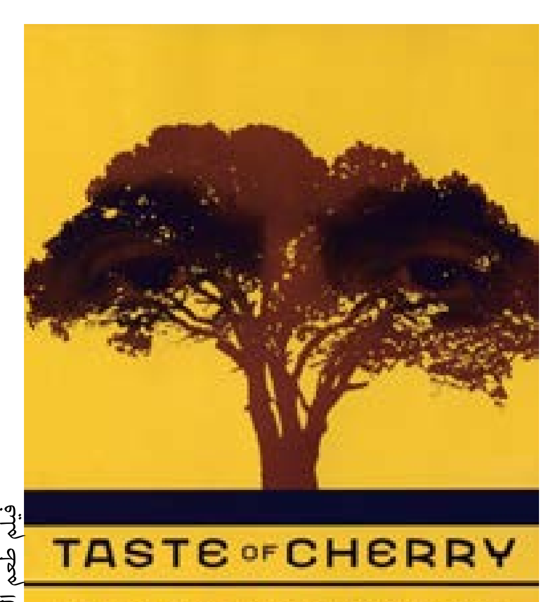
الطريق أو صورة الترحال

تستعمل أغلب الافلام، عادة، الطريق كوسيلة للوصول الى هدف معين، في افلام كيارستمي يكون الطريق هو الهدف وهو الاسلوب تهمه الرحلة وليس الوصول.

الطريق في أفلام كيارستمي، في الثلاثية بالخصوص، هو تأطير متسكع وترحالي للواقع. انه بحث في السر عن السر ، الذي به يحيا الفيلم وتحيا الشخصيات. السر الذي يتجاوز الواقع والعقل ويسمو عليه وبسبب هذا



فيلم عبر اشجار الزيتون 1995



فيلم طعم الكرز 1997

إن الصورة الفنية هي التعبير عن الكون في كليته. وتتحقق بالنظر الذي يتجاوز المرئي، للكشف عن اللامرئي، وتقول ما لا يقال. إنها تلعب بالفن ضد المعرفة.



لقطة من فيلم مثل شخص واقع في الحب 2012

السر اللماح والكامن، في او وراء الحياة اليومية، تكبد كيارستمي خلق الطريق كموتيف فني وفلسفي. وانهمك في البحث عن اليقين المتعالي فوق كل يقين محايث ومرئي. في الفيلم الاول، يأخذ احمد الطريق، للبحث عن بيت صاحبه. في الفيلم الثاني يأخب اباض الطريق، للبحث عن من يساعده على الموت. في الفيلم الثالث، يأخذ المخرج الطريق، للبحث عن احمد وصديقه بعد الزلزال الطريق هي الماهية الطبوغرافية، التي نقبض عليها من خلال استنفاذها واختفائها. وقد اعتمد كيارستمي الطريق ليكتب ويصور الطبيعة شعرا.

نور القمر
ساطع على طريق وعر
لا أنوي عبوره

الطريق في الثلاثية نبع لا تنتهي سيولته. يدعو للعبور التاملي، لتجاوز العتبة نحو الماوراء" الطريق غياب وانسحاب، كما هو انجذاب وسيرورة وصيرورة"

الماء الذي يجري
مهدورا هناك
يروي الأعشاب
البرية الطالعة

يمثل الطريق بالنسبة لباضي، في فيلم "»طعم الكرز"، لولبا للمتاهة ،لولبا منوما، يؤدى الى الدوران في الفراغ

لا يوجد هناك شيء اوسع من الاشياء الفارغة، "بايكون"

زوبعة من الغبار
ترافق
ورقة حور

المخرج عباس كيارستمي

حتى السماء السابعة

لم يجد باضي، بطل فيلم "»عبر اشجار الزيتون«"، عبر الطريق من يساعده على وضع حد لحياته. وبعد دوران طويل، عثر على من يتواطؤ معه. غير ان قصة شجرة الكرز التي حكاما هذا الشخص للمهندس باضي جعلته يتراجع عن فعله. ان عودة باضي الى الحياة جاءت من خلال الصورة البلورية التي انبثقت من خلال الحكاية المشابهة والموازية التي استعملت شجرة الكرز.

من بوسعه
ان يخمن طعم حبة الكرز
نصفها أصفر
ونصفها أحمر

ان حجم تذوق حبة الكرز اصبح بحجم تذوق العودة الى الحياة، من خلال تداعي الصور البلورية، تذوق طعم حبة الكرز تقاسمه الاطفال الذاهبون الى المدرسة، (والرجل الذي حاول الانتحار، وزوجته، التي اكتشفت جيوب زوجها) مملوءة بفاكهة الحياة.

ان تنظيم الطريق، من خلال زوايا الكاميرا، وتصوير هذا كدروب ومسالك ومنعرجات وسبل والواءات زيكزاكية. هي محاولة من المخرج، للتسرب الى الدواخل، لكشف وسبر اغوار نفسية الشخصيات والحلول بوجدانهم.

ان تموجات الطريق ومنعرجاتها وتكرارها شبيهة بتموجات مشاهد البحر في فيلم « خمسة » وفيلم « بيض النوارس» وكان الطريق تولد العالم، من خلال الحركة. للكشف عن أرض خيالية، مثلما تولد حركة الموج الطاقة، التي غيبت بيض النوارس، لتصدح موسيقى صوت النوارس الجماعي.

تفتح الطريق، في افلام كياروستمي الصور لندخل فيها. لان الشعر لا يحدث بالصورة ولكنه يحدث فيها. الطريق يؤدي بنا الى عمق الصورة وجوفها للقاء بالعالم، بما لا ينقال، باللامرئي، بالصمت، بالنواة المولدة للعالم، الموناد، لنحس بالمسافات التي تفصل فيما بيننا.

عدم الحاجة الى الطريق

في فيلم "عبر اشجار الزيتون"، وبعد انتهاء تصوير الفيلم وموت الاب ورفض الجدة الموافقة على زواج حفيدتها. يلاحق محسن طهيرة من اجل اقناعها بالزواج منه. يتسلق الهضبة ملتصقا بها وهي تسرع الخطى، على قمة الهضبة، قرب الشجر. يضع اناء الماء وهو يلهث من اليأس. تنزل طهيرة وحدها. يصور كيارستمي مشهد الهبوط بلقطة متوالية. لتظل طهيرة تبتعد وتتوارى، الى أن يصبح بياض سترتها، مجرد اثر لفراشة بيضاء، تتراقص بين. اخضرار الطبيعة. وفي هذه اللحظة، ينهمر محسن جريا نحوها، للمرة الأخيرة قبل ان تختفي .يحكي عباس كيارستمي قصة تأويل مشهد هذا اللقاء الأخير، من طرف المشاهدين عبر العالم. الرجال يقولون انها رفضت الزواج منه، في حين تؤكد النساء بأنها قبلت غير ان ما أكدته تعبيرية الصورة أمامنا. ان محسن لم يعد في حاجة الى ان يسكل الطريق التي عبرها. جريا، وهو متجه للالتحاق بطهيرة، حاملا في قلبه اخر ذرة امل. لكنه تحول الى خيال راقص وامتزج بالطبيعة الخضراء »"جاذبية ما لا يرى«""رقصة زوربا. رقصة ايفان الصغير وراء الفراشات وسط الغابة، في فيلم "»طفولة ايفان«" النسيم

الذي حرك سنابل القمح وشعر الأم. وهي ترى رجلا يقصدها عبر الحقول، في فيلم المرآة
لقد استنفذ محسن الطريق كمادة، لم تؤد الى شيء، لكن الحب فتح طرقا اخرى في الداخل، في الوجدان بعد ان وصل الى اليأس .

في أحلك ليلة
في نهاية زقاق مسدود
على جدار طيني
تتفتح زهرة ياسمين

ان اسلوب كيارستمي الترحالي، جعله يقوم بترحيل الصور، من فيلم الى فيلم في ثلاثية كوكر. أحمد يبحث عن بيت صديقه، من اجل ايصال دفتر المعرفة. في حين عاد المخرج، للبحث عن نجاة أحمد واصدقاءه من الموت، بسبب الزلزال الذي حصد المنطقة.كما اصبح الطريق والهضبة والشجرة أيقونة الزيتون، حكى كيارستمي في احدى استجواباته الصحفية، ان الطفل احمد اصبح موظفا، وقرر ان يحتفل بزواجه بهذه الطريق، قرب هذه الشجرة، التي اصبحت علامة تعيينية، تحيل على أرض موعودة، خلقتها الصورة الفنية ورسختها في الوجدان الجمعي الانساني.

تستنتج من كل ما سبق ، ان الصورة الفنية في اعمال كيارستمي الشعرية والسينمائية، ليست فكرة يعبر بها المخرج، ولكنها عالم بكاملها، يتمرآى وينعكس في قطرة ماء بسيطة. وتتجلي قوة الصورة الفنية عند كيارستمي في التعبير عن الحياة بالحياة نفسها، اي التعبير بالواقع عن الواقع. الصورة عند كيارستمي لا تعين الحياة ولا ترمز إليها، لكنها تجسدها وتعبر عن وحدتها.لانها تتجاوز النمطي والعام، للوصول الى المتفرد والشخصي. انها ظاهرة متفردة لا يمكن محاكاتها.

تستعمل أغلب الافلام، عادة، الطريق كوسيلة للوصول إلى هدف معين، في أفلام كيارستمي يكون الطريق هو الهدف وهو الاسلوب تهمه الرحلة وليس الوصول.

المراجع المعتمدة

١. مختارات من مواقف النفري . يوسف اليوسف . دار منارات للنشر.
٢- épreuve du reel.Abbas Kiérostami. Le cinéma à l
٢٠٠ dir Philippe Ragal .
٣- un loup aux aguets requiel poétique Abbas Kiérostami.
٤- Avec le vent recuiel poétique A Kiérostami.
٥- œuvres ,folio. Walter Benjamin

■



ملصق فيلم طعم الكرز 1997

ملصق فيلم اين يقع منزل صديقي؟ 1987



ترجمة :
زهراء كريم
العراق

أحلام اليقظة

ارثور دانتو

في أوائل القرن العشرين ، بداية من فرنسا ، حدثت ثورة في الفنون البصرية. حتى تلك اللحظة، لم يشيروا إلى غير ذلك، ببساطة سوف أنوّه بهذا الفن- كانوا مكرسين لنسخ المظاهر البصرية في وسائط مختلفة. كما اتضح ، كان لهذا المشروع تقدم تاريخي، بدأ هذا المشروع في إيطاليا ، في زمن جيوتو وشيمابو ، وبلغ ذروته في العصر الفيكتوري ، عندما تمكن الفنانون البصريون من تحقيق وضع مثالي للتصوير ، وهو ما فعله فنان عصر النهضة ليون باتيستا ألبيرتي ، في كتابة (On Painting) ، معرَّفاً على النحو التالي: يجب ألا يكون هناك فرق بصري بين النظر إلى لوحة أو النظر من النافذة عن ما تُظهره اللوحة. وبالتالي ، يجب أن تكون الصورة الناجحة غير قابلة للتميّز عند رؤية موضوع الصورة الذي ننظر اليه من خلال النافذة. في البداية لم يكن هذا ممكناً. قد تكون لوحات جيوتو قد أبهرت معاصريه ، ولكن ، عند استعمال مثال من الفن والوهم لمؤرخ الفن إرنست جومبريتش ، فإن صور جيوتو تعدُّ بدائية مقارنة بصورة وعاء من رقائق الذرة التي أنتجت بواسطة الفرشة البخاخة لفنان تجاري اليوم. يوجد بين التصوير عدد من الاكتشافات: المنظور ، وطريقة توزيع الضوء والظل في الرسم والتصوير الزيتي(دراسة الضوء والظل) ، وعلم الفراسة - دراسة تحقيق التصويرات الطبيعية للصفات البشرية التي تعبر عن المشاعر المناسبة لوضعهم. عندما زارت سيندي شيرمان معرضاً لأعمال نادر، المصور الفرنسي للقرن التاسع عشر، والذي أظهر أشخاصاً حقيقيين يعبرون عن مشاعر مختلفة ، قالت : كلهم متشابهون. المضمون غالبا ما يخبرنا ماهي مشاعر الشخص، مثلاً: الرعب في مشهد المعركة يمكن أن يعبر عن المرح في Folies Bergère . هنالك حدود لمكونات الفن من أنواع مثل فن الصور، والمناظر الطبيعية، والحياة الهادئة، والرسم التاريخي(الذي كان يتمتع بأعلى تقدير في الأكاديميات الملكية) يمكن أن تفعله لإظهار الحركة. يمكن للمرء أن يرى أن شخصاً ما قد تحرك ، ولكن المرء الآخر في الواقع لا يرى هذا الشخص يتحرك. التصوير الفوتوغرافي الذي اختُرع في عام ١٨٣٠ ، عدَّ أحد مخترعيه ،الإنجليزي ويليام هنري فوكس تالبوت فناً، كما يتضمن تعبيره «قلم الطبيعة» ، كما لو أن الطبيعة صورت نفسها عن طريق الضوء ، متفاعلة مع بعض الأسطح الحساسة للضوء. كان الضوء فناناً أفضل بكثير من فوكس تالبوت، الذي أحب أن يجلب صوراً لمنزله لما رآه. باستعمال مجموعة من الكاميرات المزوَّدة بأسلاك محفَّزة ، صوّر إيادورد مويبريدج ، وهو رجل إنجليزي يعيش في كاليفورنيا ، حصاناً يهرول أمامه ، منتجاً سلسلة من اللقطات التي أظهرت مراحل من حركته ، وحسم مسألة ما إذا كانت الخيول المتحركة قد لامست الأرض بالحوافر الأربعة في وقت واحد. فنشر كتابًا بعنوان (Animal Locomotion) تضمن صوراً مشابهة لحيوانات متحركة ، وكذلك البشر. لأن الكاميرا تستطيع أن تكشف عن أشياء كانت غير مرئية للعين المجردة ، لقد عُدَّت أكثر واقعية مع الطبيعة من نظامنا البصري. لهذا السبب عدَّ العديد من الفنانين أن التصوير يُظهر الأشياء ، لكنها كيف سوف تظهر في الواقع إذا كانت أعيننا أكثر حدة مما هي عليه. لكن صور مويبريدج ، مثل ما نراه غالبًا في أوراق الاتصال البصري ، غالباً لا يمكن التعرف عليها لأن الموضوع لم يكن هنالك الوقت اللازم لتكوين ملامحه أو ملامحها في تعبير مألوف. فقط مع ظهور الكاميرا السينمائية ، حيث تتحرك شرائط الفيلم بانتظام ميكانيكي ، يمكن رؤية شيء مثل الحركة عند عرض الفيلم. باستعمال هذا الاختراع ، صنع الأخوان لوميير صوراً متحركة حقيقية ، قاموا بفحصها في عام ١٨٩٥.

مثلت التكنولوجيا الجديدة الرجال والحيوانات أثناء الحركة ، وشاهدوا بطريقة أو بأخرى المَشاهد التي سوف يراها المُشاهد بالفعل. وغني عن القول ، ربما وجد الكثيرون المشاهد المشوَّشة التي صورها آل لوميير، مثل تدفق العمال من مصنع الأخوين ، والتي ربما تكون السبب وراء استنتاج أحد عائلة لوميير أن الصور المتحركة ليس لها مستقبل. بالطبع ، أثبت ظهور الفيلم الروائي عكس ذلك.



الفوتوغرافيا المعاصرة
من التصوير الى التشكيل

صدرحديثا كتاب "الفوتوغرافيا المعاصرة- من التصوير إلى التشكيل" (436 صفحة مع الصور) عن دار خطوط وظلال للنشر والتوزيع والترجمة (عمَّان- الأردن)، والكتاب من تأليف الناقد والباحث في الجماليات المعاصرة الفنان المغربي براهيم الحيسن وبمقدمة كتبها الناقد والفنان والباحث في الجماليات المعاصرة التونسي خليل قويعة جاء فيها هذا المقتطف: "تنخرط الصّورة الفوتوغرافيّة، بوصفها كتابة ضوئيّة للعالم، في مسار التّاريخ، وبنفس القدر تكتسب تاريخها الخاص الذي يروي قدراتها التعبيريّة والجماليّة ويبرهن عن ممكناتها الإبداعيّة. وما هذا الكتاب الذي بين يدينا: "الفوتوغرافيا المعاصرة- من التّصوير إلى التّشكيل"، سوى ثمرة جهد تأمّلي ونقدي في تدبّر التّحوّلات التي مرّت بها الفوتوغرافيا من جهتين، من جهة أنّها تقنية ثمّ من جهة أنّها فنّ في علاقة بالفنون التشكيليّة الحديثة والفنون البصريّة المعاصرة. إذ لا ريب، هناك علاقات رحميّة تشهد عليها الصّورة. فمثلما أن هذه الصّورة الفوتوغرافيّة ابنة للّوحة الزّيتيّة التي ظهرت ملامحها مع عصر النّهضة الإيطاليّة وأنّ هندسة تناسبات المشهد بها تستمدّ مبادئها من هندسة الموضوع داخل الإطار كما ركّزه فنّانو الكواتروشانتو مثلا، فإنّ السّينما، بما هي فنّ الصّورة التي تتحرّك، هي ابنة الفوتوغرافيا ذاتها ومن بعدها الصّورة المتلفزة والفيديو الفنّي وغير ذلك من أشكال التّصوير الضّوئي...وصولا إلى الصّورة الرّقميّة وممكناتها داخل أنظمة البرمجيّات الذّكيّة".

لاتعبر الفجر هامشيا

صدرَ لدى دار "أكورا للنشر والتوزيع" في المغرب، الكتاب الشعري للكاتب والتشكيلي العراقي علي البزّاز "لا تعبر الفجر هامشياً"، باللغتين العربية والفرنسية.
Ne traverse pas l'aube en marginal
يقع الكتاب في قصيدة واحدة: سيرة ذاتية شعرية، تنوّعت فيها الضمائر والإحالات الوجودية، من "الأنا"، إلى (أنتَ، أنتِ، هم، هي، نحن، هؤلاء) في تداول شعري وجودي وإبداعي، وكأنّ المخاطب أو المعني بالحدث الشعري، في اتصال عميق بهذه الذوات التي شكّلت عالمه الشعري والإنساني.
نقلَ الكتاب من العربية إلى الفرنسية، الكاتب والمترجم المغربي مبارك حسني، الذي يقول عن عمله" كان عملي إبداعاً على إبداع رصين، وفي إطار تعاون أدبي رفيع. استمتعت بهذه التجربة المشتركة.. إذ سبق أن نقلت إلى الفرنسية أيضاً كتاب البزّاز "كالزحف كالنذير، كتاب العازِب" .

واحدٌ،
سأجعلُهُ:
طريقًا اتّكاليًّا، فائدةً للّصوصِ حافِزًا للمُهدِّئاتِ.
ما مِن وصولٍ والذُّنوبُ لا تُغذّيهِ
الذُّنوبُ، لا مكافأةَ دونها، هُناكَ حلٌّ في الاعتداءاتِ أيضًا،
وبغيرِها تتعثّرُ الفردوسُ.

مناكفة الأسلاف
بجزئين، الأول بعنوان (السنن) والثاني بعنوان (البدع)

عن دار فضاءات بعمان بالأردن، صدر للشاعر والكاتب صلاح بوسريف كتاب جديد في جزئين بعنوان «مناكفة الأسلاف السنن والبدع الجزء الأول بعنوان (السنن) والجزء الثاني بعنوان البدع).
يدخل الكتاب فى سياق المشروع النقدي - النظري الذي هو كما يرى بوسريف، تعبير عن الأفق الشعري لحداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، وفي سياق تجربة الشاعر نفسه. الذى كانت كتبه النقدية النظرية، بما فيها الأعمال الشعرية التي صدرت له، إضاءة لهذه التجربة التي قطعت مع مفاهيم وتصورات الحداثة نفسها لم تراجعها ولم تنتقدها، ولعل أبرزها مفهوم وبناء القصيدة، وما تجره خلفها من بناء ماضوي لم تتحرر منه الحداثة نفسها، حتى وهي تسعى لتجاوز مفاهيم الماضى والتأسيس لأفق حداثي مغاير يدعي التجاوز والتخطي.
في هذا الكتاب، بجزئيه. ذهب صلاح بوسريف إلى أن إعادة تفكيك مفهومي السنن والبدع. وإخراج التعبيرين من سياقهما الذي لا نفتا تربطهما به، وهو السياق الديني، في حين أن مفهوم البدع، في اللغة، هو نفسه مفهوم الإحداث. وما يكون جديداً طارئاً، وهو مفاجيء ومباغت دائماً. وفي علاقة بالسياق الشعري الخاص والسياق الثقافي العام، فالبدع هي أساس كل خلق وتجديد وتحديث، وهي سابقة على السنن، لأن السنن فى أصلها هي تنميط وتسييج، وحصر وتقعيد، وتجميد للبدع، بل استهجانها، واعتبارها إفساداً من قبل من اكتفوا بالسنن باعتبارها أصلا. ويرى بوسريف أن ما هو سنن هو بدع أفرغت من حركيتها، ومن حريتها، ومن مبدأ الصيرورة الذي هو طبيعي في الثقافة التي من خلق وابتكار وإبداع الإنسان بما هو عقل وخيال، وأفق مفتوح على المجهول واللانهائي.
ويعود الكتاب في جزئيه إلى الماضي، كما يعود إلى الراهن، بنوع من المراجعة والتفكيك ونقد الحداثة، لما وقع في الحداثة نفسها من مفارقات وتناقضات أو ما سهو ونسيان، ومن سطوة البداهة والاجترار، وظنت أن الماضي أصبح وراءها، فيما الماضي بقي أمامها ، هو من يقودها لا هي من تقوده، خصوصا أن بنيات القصيدة وبناءها الشفاهي ـ الغنائي وانحسارها في دوال القصيدة، بما هي تدوين وليست كتابة، لا بالمعنى اللغوي وحده، بل بالمعنى السيميائي، جعل الأذن هي من تقرأ، وباقي الحواس تنام في خدر الصوت، وفي خدر البنية الإنشادية التي لم ترق إلى مستوى الكتابة بما هي أفق حداثي ، بوعي دوالها . وما يحدث في الكتاب لا الديوان من التفضيات التي لها علاقة بالكتابة والكتاب ، أو بالعمل الشعري الذي هو نصٌ وليس خطابا.
فوجودنا فى الأسلاف هو غير وجود الأسلاف فينا، كما يقول بوسريف، فنحن نستطيع أن نتحرر منهم بمناكفتهم، بنقدهم، وبمراجعتهم ومساءلتهم، لا أن نكون رهائن لفكرهم وما كتبوه من شعر، وهذا ما يجعلنا نكتشفهم ونعرفهم كما نعرف أنفسنا، ونكتشف ما عندنا من قدرة على الخلق والإبداع، وعلى المغايرة والسؤال والاكتشاف.









الخلق لم يبدأ بعد
منتخبات شعرية

صدر عن دار الرافدين، الأنطولوجيا التي تحمل عنواناً موحداً هو (الخلق لم يبدأ بعد) وهي منتخبات شعرية قام باختيارها الشاعر نفسه من دواوينه الصادرة منذ عام 1982 وحتى 2023، وترجمها الى العربية الكاتب العراقي المقيم في مدريد د. عبدالهادي سعدون، وتعد هذه الانطولوجيا أول كتاب يترجم للشاعر إلى اللغة العربية.
يعد كاستيو من بين أهم شعراء الأرجنتين الأحياء، ولد في مدينة سالتا بالأرجنتين عام 1947. وفي عام 1976 تعرض للملاحقة من قبل الدكتاتورية العسكرية الحاكمة آنذاك مما اضطره للهرب والعيش في المنفى في إسبانيا، حيث عمل في الصحافة ومسرح الدمى. وعاد لبلاده نهاية التسعينيات من القرن الماضي.
حصل على جوائز وطنية ودولية أخرى مثل جائزة الشعر لمدينة بوينس آيرس عامي 1998-199، جائزة إستيبان إتشيفيريا في عام 2013، بتصويت من الكتاب في جميع أنحاء الأرجنتين؛ في عام 2014، حصل على جائزة كونيكس، وجائزة روسا دي كوبري من المكتبة الوطنية عن مجمل أعماله الأدبية، وجائزة فيكتور فاليرا مورا الدولية للشعر التي يمنحها مركز رومولو غاييغوس لدراسات أمريكا اللاتينية في فنزويلا. كما حصل عام 2018 عن جميع أعماله على جائزة الشرف الكبرى من مؤسسة الشعر الأرجنتينية.
في نصوصه تختلط المشاعر المتأججة بالفكر، وتتعارض تماماً الشعارات والهدوء الذي ينمو مثل الجذام في عصرنا. لفك رموز العالم، يطلق كاستيو العنان لخياله، ويزيل أي بقايا من بناء الجملة المبسط التي لا يزال من الممكن أن تسكنه ويهرب خلف الفطرة السليمة المشبعة بالحكمة. ومن هذه القاعدة يعرف كيف يروي لنا أبياتاً عن الخراب والنور في تناسق متماثل. مُنشد التحولات والطفرات يكتب من عريه كشاعر يدرك أن الاستبصار هو نتيجة إزالة الغابات وإلغاء الذات. إنه يسعى جاهداً لكشف ما لا يمكن قياسه من غموض وهشاشة وهلوسة، أي كل ما لا يمكن تفسيره إلا بالصوت الغنائي.

شُعرَاء يَأكُلونَ السلَّاحِف
انطولوجيا الشعر الروماني

في الأنطولوجيا الشعرية "شُعرَاء يَأكُلونَ السلَّاحِف" اختار محمد العرابي وترجم نصوصا لـ 31 شاعرةً وشاعراً رومانيا معاصرا من أحفاد مبدعين ذَوي صِيتٍ عالميّ من قبيل ترستان تزارا، وإميل سيوران، ويوجين يونيسكو، ومؤرِّخ الأديان ميرتشيا إلياد، وهي الأنطولوجيا التي اعتمدت صيغة وسيطة من عمل الشاعرة ليندا ماريا باروس.
يَعتبر المترجم أن الموجه الرئيسي لاختياراته يقوم على البحث عن الأصواتِ الطَّرية الرَّاهنة أينما وُجِدت؛ وخصوصا تلك لم يَعُد يُغريها الاشتغال على اللغة والبحث عن الصور البهلوانية التي تُبْهِر، بقدر انشغالها بالإنصات للتدفق العارم للمشاعر التي تزكي حقيقة الإنسان وأحلامه، وربما أيضا كل إخفاقاته:
"أَرَادَتْ أَنْجيلا/ أَنْ تَكونَ رَجُلًا، وَهَذَا لَمْ تَنْجَحْ فِيه./ أَرَادَتْ أَنْ تَكونَ شَاعِرًا يُمْكِنُ أَنْ نَقولَ عَنْهُ/ إِنَّهُ وُلِدَ/ عَلَى سَبيلِ الخَطَإِ بِجِنْسِ أُنْثَى/ لَكِنَّها لَمْ تَكْتُبْ إِلَّا عَنِ الخَوْفِ والْمَوْتِ/ وَهَذَا لَمْ تَنْجَحْ فِيه" ص 12. وحينما لا تنجح صيغ القول في ترجمة المشاعر والأفكار إلى بصمة تكون أقرب إلى نبض الشعر والشاعر، إلى نبض الإنسان الطافح بالحياة حتى داخل العتمة المليئة بالقسوة، يستعين الشاعر بطوق السخرية المريرة التي تقلب ليله نهارا، وعتمته ضياءً، حينما يذهبُ الشاعرُ إلى أبعد مدى توصله إليه تجربة الحياة: "يَسْخَرُ الشَّاعِرُ مِنْ كُلِّ الْأَشْيَاءِ التِي لَا يَسْخَرُ مِنْهَا أَحَدٌ. / التِي لَا يُمْكِنُ لِأَحَدٍ أَنْ يَسْخَرَ مِنْهَا. حَيَاتُنَا تَسْخَرُ مِنَّا. الشَّاعِرُ يَسْخَرُ مِنْ حَيَاتِنَا.
الشَّاعِرُ لَا يُبَالي. الشَّاعِرُ لَا يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ لَهُ أُسْلُوبٌ... وَإِذَا تَعَرَّقَ مِثْلَ عِجْلٍ، كُلَّ لَيْلَةٍ، وَغَيَّرَ الْأَغْطِيَةَ، وَملابِسَ النَّوْمِ، وَالْمَلَابِسَ الدَّاخِلِيَّةَ، أَلَا يَفْتَرِضُ ذَلِكَ وُجُودَ شَيْءٍ مَا أَكْبَرَ مِنَ الْأُسْلُوبِ؟". وفيما يشبه وعدا يتمنى أن تترجمه نصوص هذه الأنطولوجيا بألا تخيّب آمال من تتوجه إليه، يؤكّد أن هذه المختارات لم تكفّ عن أسره، ولن تتأخَّر، بالتأكيد، عنْ أسر "القارئ بصُوَرها المبتكَرَة وغير المتوقَّعة، بترابُطاتِ كلماتِها الآسِرَة، بطريقة عَجْنِ خِيميائِها الشِّعرية لخلْق كائنٍ حرٍّ يحلِّق في الأكوان الفَسيحَة، كما تحْتَ الجِلْد".

حاجتنا إلى المواساة غير قابلة للإشباع
ونصوص أخرى

صدر عن دار فضاءات للنشر والتوزيع بالأردن (مارس 2024)، كتابا، للكاتب والمترجم المغربي، كريم الحدادي، يضم ترجمة لمجموعة من النصوص الأدبية والصحفية، للكاتب السويدي "ستيغ داغرمان" (1923-1954)، بالإضافة إلى مجموعة من المقابلات مع ثلة من الجامعيين ، المترجمين، الكتاب والنقاد المهتمين بأعماله، وهم "لو داغرمان ابنة الكاتب،(السويد-الولايات المتحدة الأمريكية)، "بينغت سودرهال"، شاعر ورئيس جمعية أصدقاء "ستيغ داغرمان" (السويد)، "فولفيو فيراري" جامعي مختص في اللغات الشمالية، (إيطاليا)، "بول بورف"، جامعي مختص في الآداب الشمالية (ألمانيا)، "كلود لو منشيك" (فرنسا) ناقد ومترجم، "فرمز حسن"، كاتب ومترجم (سوريا-السويد)،" سعيد ناشيد" - فيلسوف مغربي.

يعد الكتاب أول عمل باللغة العربية، يتناول حياة وأعمال الكاتب، ويقدمه إلى القارئ العربي، الذي لا يعرف "رامبو الشمال" هذا أو "شاعر القلق" كما سماه بعض النقاد، إلا قليلا. يرجع الفضل في ذلك إلى ما ترجمه له قلة قليلة من الكتاب والمترجمين العرب المقيمين في اسكندنافيا أو فرنسا، أو ألمانيا...("فرمز حسن"، "أنطوان جوكي"، "حسونة المصباحي"...)تهدف هذه الترجمة أيضا إلى إلقاء الضوء على الروابط – القائمة لكن غير المدروسة حسب "جورج بيريوو" - التي تجمع الأدب السويدي في الأربعينيات، بالأدب والفلسفة الوجودية في فرنسا، خصوصا بريادة "جون بول سارتر" و"ألبير كامو"؛ وإبراز مدى تأثر "ستيغ داغرمان" بأعمالهما الأدبية-الفلسفية.

1- لم يهتم أو يترجم شيئا عن الكاتب، بل تحدث عن مفهوم العزاء فلسفيا.

2- Georges Périlleux, Stig Dagerman et l'existentialisme, Presse universitaire de Liège, 1982.

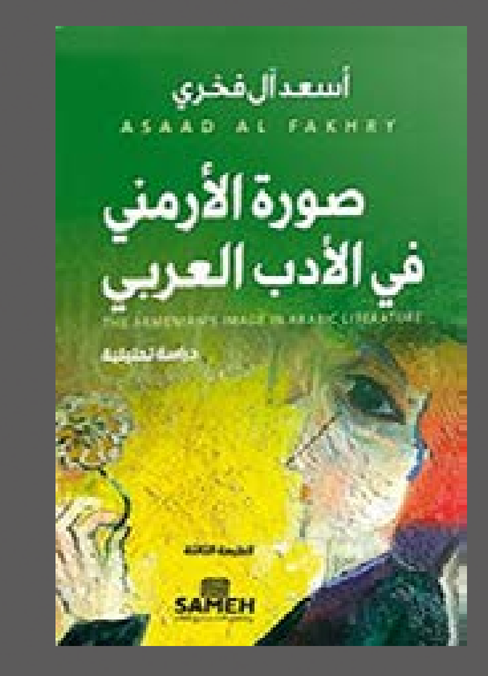


السيميائيات-التداولية المسرحية
ودراسات مسرحية أخرى

عن "دار الأمان" بالرباط صدر مؤخرا كتاب "السيميائيات-التداولية المسرحية ودراسات مسرحية أخرى" لأحمد بلخيري. يتكون الكتاب من 220 صفحة من الحجم الكبير. وقد تضمن ، بعد التقديم، دراسات عديدة تتعلق بالسيميائيات في النقد المسرحي العربي، والفرجة والمسرح، والتداولية المسرحية، والحداثة المسرحية، والجمهور المسرحي في معاجم مسرحية متخصصة، فرنسية وعربية، وفي المغرب.

هذا بالإضافة إلى ثلاثة ملاحق، الأول حوار أجراه مع أحمد بلخيري محمود هدايت تطرق إلى عدد من القضايا المسرحية منها "نقود الخشبة" في المغرب الخ؛ والثاني والثالث تعريف بالفصلين الأول والثاني من كتاب "سيميائيات المسرح" المنشور باللغة الفرنسية لطاديوز كاوزن، وهو أحد مؤسسي السيميائيات المسرحية في الغرب.

من بين المفاهيم التي تطرق إليها الكتاب مفهوم التداولية التي هي فرع من اللسانيات La linguistique . في هذا الصدد، كانت الإشارة إلى أعلامها الغربيين من الاتجاهات التي تمثلها كتاباتهم. في الكتاب كان التمييز بين التداولية الدرامية والتداولية



صورة الأرمني في الأدب العربي
دراسة تحليلية

صدرت حديثا عن دار سامح في السويد، الطبعة الثالثة من كتاب صورة الأرمني في الأدب العربي ـ دراسة تحليلية (276 صفحة)، للكاتب والناقد السوري المقيم في فرنسا أسعد آل فخري . وهنا مقتطف مما جاء على الغلاف:

يقدم هذا الكتاب لمحة شاملة ومفصلة عن حضور الشخصية الأرمنية، والأبعاد الإنسانية للصور المختلفة لتلك الشخصية داخل متون الأدب العربي، بمختلف أجناسه الفنية والتعبيرية. ولقد كان للشخصية الأرمنية حضور لافت ومهم، فانعكست صورتها في النصوص الأدبية؛ وخاصة الجنس الروائي الذي احتلت فيه مكانة لائقة في أعمال العديد من كبار كتاب الرواية العربية. وقد برهنت هذه الدراسة التحليلية- التي تصدَّت لتلك النصوص- عن الأوجه المختلفة للشخصية الأرمنية في الأدب العربي، وأبرزت- بكثير من التأني- أبعادها ومضامينها الإنسانية. كما قدمت هذه الدراسة فهماً تحليلياً عميقاً وشاملاً، بيّنت من خلاله أسس التفاعلات الثقافية بين العرب والأرمن، وكيف أثر هذا التفاعل على بناء الهوية في كلّ من الثقافتين اللتين تم من خلالهما رسم صورة الشخصية الأرمنية التي تبدَّت مثيرة في تخطيها للحدود الزمانية والجغرافية.

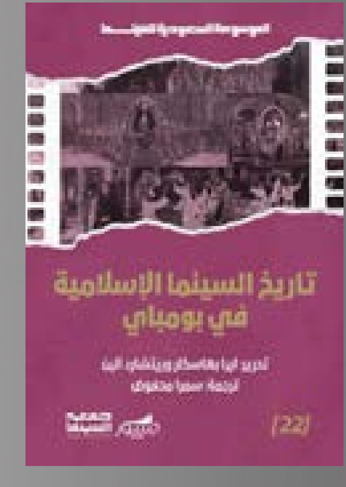


تاريخ السينما الإسلامية في بومباي

اصدرت جمعية السينما وجسور للثقافة وضمن سلسلة الموسوعة السعودية للسينما، كتاب تاريخ السينما الاسلامية في بومباي، وهو من تحرير ايرا بهارسكار وريتشارد ألين ومن ترجمة سمرا محفوض، يركز هذا الكتاب على الثقافات والتعابير الإسلامية التي كانت لها أهمية تاريخية في تطوير دور السينما المنتجة في بومباي. يستكشف القسم الأول من الكتاب، "التاريخ الإسلامي"، جوانب من السياقات التاريخية، والأشكال الشعرية والأدائية والفنية التاريخية والثقافية والأشكال الأيديولوجية السياسية التي أدت إلى تطوير مصطلحات إسلامية مختلفة ساهمت، بطرق مختلفة، في نسيج سينما بومباي واستمرارية هذه المصطلحات التي تظهر بوضوح في أفلام بوليوود المعاصرة. لا ينصب التركيز هنا بشكل أساسي على السينما، بل على الأشكال الإسلامية التي أثرت على السينما. ويركز القسم الثاني، "الأشكال السينمائية"، على السينما نفسها، كما يناقش أيضاً الأنواع والتخيلات والأشكال الجمالية والأيديولوجيات لسينما بومباي التي كان للثقافات الإسلامية دور تأسيسي فيها. لا يمكن أن يدعي المجلد أنه شامل؛ ومع ذلك، نأمل أن نكون قد نقلنا نطاق التقاليد الإسلامية وعمقها في سينما بومباي وكذلك الأهمية المستمرة للتعابير الإسلامية في سينما بوليوود اليوم.

يتألف القسم الأول من المجلد من سبعة فصول تستكشف التواريخ والتقاليد والتعابير والتخيلات المختلفة للثقافة الإسلامية في الهند، والتي أثرت فيما بعد على سينما بومباي وأردفتها بمجموعة واسعة من وجهات النظر النقدية والتاريخية. تناقش هذه الفصول دور اللغة الأردية في المسرح البارسي الذي كان بمثابة الأساس التأسيسي لمصطلحات سينما بومباي، كما وتناقش الحكايات الرومانسية الفارسية والتقاليد الشعرية الأردية التي كانت حاسمة بالنسبة إلى الخيال الرومانسي لهذه السينما، وأهمية وتاريخ شخصية المحظية، والرسم المغولي وخيالات التاريخ، ومفهوم العدالة المغولية وأهميتها بالنسبة إلى أفلام النوع التاريخي، والتداعيات السياسية لذكرى الغزو الإسلامي التي تنتشر حالياً في الثقافة الشعبية.

أما القسم الثاني من الكتاب، والذي يتكون أيضاً من سبعة فصول، فهو بعنوان «الأشكال السينمائية». هنا، يركز الكتاب بشكل خاص على تغلغل الأشكال الإسلامية للتعبير الثقافي داخل سينما بومباي في الماضي وفي سينما بوليوود في الوقت الحاضر والأعراف السينمائية المميزة التي نشأت عنها.



إنجيل لوميير
نصوص في الفكر السينمائي

عن جمعية السينما وسطور للثقافة وضمن سلسلة اصداراتها للموسوعة السعودية للسينما، صدر ايضا كتاب انجيا لوميير ، نصوص في الفكر السينمائي ، من تأليف الكاتب والباحث في الجماليات المعاصرة العراقي محمود هدايت، والكتاب يتألف من مجموعة النصوص تتناول قضايا تخص السينما والمنجزات التي حققها اشهر مبدعيها ، وجاء في التعريف بالكتاب نص في غلافه الاخير جاء فيه: ماذا لو لم يخترع الأخوان لوميير السينما، كيف سيكون شكل الوجود؟ وبأيَّة حاسّة سيُمسك ذئب الإله «الخيال» بزمن منامة أساطيره؟ وهل باستطاعتي أن أقرأ العالم دونما صورة تشحن وجودي بشغف الانفتاح على اللامرئي؟ وتفجير دلالات الزمن والأشياء في أغوار النفس البشرية، بجحيمها ومباهجها العصية على الفهم العابر غير المكترث للذة تحوّل الإنسان إلى موشور ينفذ منه ضوء الأفكار الكبرى الحاملة لنور المجد الأعلى الساهر على تطريز الزمن بديمومة «الصورة ــــــــ الحركة» ولأنَّ الكتابة عن السينما بالنسبة لي هي مظهر من مظاهر الجنون.. إذن، لا عجب أن نطأ أراضيها بفكر جذموري وقّاد. معنى ذلك أن نكتب عنها بسرنمة فائقة، وجنوح موازٍ لفراديس الصورة كما حدث على يد فيلسوفها وحامل مشاعل فكرها المدمر لنظريات بازان وسادول، إنَّه جيل دُلوز، نهّاش لحم الصورة بأظافر الفكر الطويلة.

إنّ الكتابة عن السينما في حاجة إلى شعور بحرارة الزمن، في رصد جواني لعبوره من بين الأشياء، ليقيم توجسه فيناً، كزائر متحف مندثر، تحت رحمة مد وجزر معارك أمواج القدر، في تلاطمها المجنون المفاجئ، فمن دون تحقيق عناق فكري من قبل الناقد السينمائي لشعرية الزمن، يفقد النقد إيقاعه المعرفي، وينتقل من الفكر إلى سرد الحكايات.



اغور
AGORART
آرت